HaSnain Sialvi
تلاشِ وجود
انور سجاد

تلاشِ وجود

انور سجاد

سنگِ میل پبلی کیشنز
چوک اردو بازار، لاہور

ضابطہ

بار اوّل ——— ۱۹۸۶ء

تعداد ——— ایک ہزار

پبلشر ——— نیاز احمد

سنگِ میل پبلی کیشنز، لاہور

پرنٹر ——— شرکت پرنٹنگ پریس، لاہور

قیمت ——— ۷۵/۰۰ روپے

باقر مہدی کے نام

HaSnain Sialvi

ترتیب

باادب ، باملاحظہ ، ہوشیار

پندارے اور عہد نامہ

ادیب اور عصر

تخلیقی غلامی اور سیاسی اندیشیاں

"قومی تشخص اور ثقافت" کا مسئلہ اور حکمتِ بے عملی

میں اور میرا فن

میں اور میرا فن

انسان کو سلسلہ بندی یعنی تجنیس کرنے کا اتنا جنون ہے کہ جس دریافت پر لیبل چسپاں نہ کر سکے۔ اپنے فریم میں فِٹ نہ کر سکے، اسے بے معنی / بے کار قرار دے کر تحقیق و تفتیش کے دروازے اس پر بند کر دیتا ہے۔ پھر کبھی کوئی باغی آتا ہے تو اس وقت کی نئی دریافت سے گرد و غبار جھاڑ کر اٹھاتا ہے، پرکھتا ہے اور اگر وہ دریافت مروّجہ اصولوں پر فِٹ نہیں ہوتی تو وہ اس دریافت کو مقام دینے کے لئے اصول وضع کرتا ہے۔ فن کی دنیا کی تو بات ہی اور ہے کہ یہاں سارا سلسلہ سیّال ہے اور اس کی منطق میں بڑی گنجائش ہے۔ لیکن سائنسی دنیا بھی کٹھ ملائیت سے بھری پڑی ہے۔ اس رویّئے میں محدود ادراک کا دخل ہے یا محض تساہل پسندی کا، حتمی طور پر کچھ کہا نہیں جا سکتا۔ میں تجنیس کو ہمیشہ شک کی نگاہ سے دیکھتا ہوں کہ یہ طریقۂ کار مروجیت کو فروغ دیتا ہے اور گھر بیٹھ کر مشہور بوتلوں میں اپنا تیار کردہ مشروب بھرنے والوں کی حوصلہ افزائی کرتا ہے۔

میں کہانی لکھتا ہوں اور اس کے لئے مجھے بہت محنت کرنا پڑتی ہے۔ غیب سے مضامین میرے خیال میں نہیں آتے کہ غیب اور میرے درمیان انسان موجود ہے۔ میں غیب کو انسانا سکتا ہوں۔ لیکن انسان کو غیبیا نہیں سکتا۔ میں الہام کی رینج میں نہیں آتا۔ میں اپنی کمزوریوں، کوتاہیوں، خوبیوں، توانائیوں اور فراخ دلی، کمینگی کے باوصف ایک عام انسان ہوں۔ شکر ہے کہ خود کو بے عیب نہیں سمجھتا ورنہ اپنے پہلے ناتوں مجموعے

ہی کو الہامی کتاب منوانے کی کوشش میں خفقان کا شکار ہو جاتا ہے کہانی میں میری صرف اتنی سی کوشش ہوتی ہے کہ کسی طرح موضوع (خیال) اور ہیئت کے مابین وہ عمیق نازک جدلیاتی توازن کو قائم رکھنے میں کامیاب ہو جاؤں کہ جس کا ایک پلڑا ذرہ برابر بھی جھک جائے تو کہانی کا نظام درہم برہم ہو جاتا ہے۔ اس سلسلے میں مجھے اور بھی محنت کرنا پڑتی ہے۔ فاکنر کہتا ہے کہ دنیا میں کوئی بھی کہانی نئی نہیں، صرف لہجہ اور اسلوب نیا ہوتا ہے۔ میں اتنا بھی کوتاہ نظر اور احمق نہیں ہوں کہ فاکنر کی اس سچائی سے اختلاف کروں۔

"انور سجاد نئے اردو افسانے کا معمارِ اعظم ہے۔"[1] اس سے رائے دینے والے کی کشادہ دلی ثابت ہوتی ہے۔ اور میں اس حوصلہ افزائی کا احترام کرتا ہوں۔

"انور سجاد کتنا بڑا فراڈ ہے۔ وہ کہانی بیان نہیں کر سکتا۔ وہ کہانی کا آدمی ہی نہیں ہے۔" میں اس عالمانہ رائے کو بھی رد نہیں کرتا اور میں اس بیان کا بھی احترام کرتا ہوں اور خوش بھی ہوں کہ "ایسے عالم، دانشور اور عظیم تخلیق کار" میرے بارے میں ایسی آراء رکھتے ہوئے بھی اپنے لکھے ہوئے دیباچوں میں کنڈم کرنے کے باوجود اس ناچیز کو کہانیوں کو اپنے مرتب کردہ ان انتخابات میں جگہ دینے پر مجبور ہیں جو وہ افسانے کی مارکیٹ میں اپنا سکہ چلانے کی خاطر چھاپتے ہیں۔

یلغار کے جوش میں تھوک کے بھاؤ لکھے گئے ذیابیطسی فربہی کے شکار مجموعے تو ایک طرف، الحمدللہ کہ اس نقیر کو اپنے بارے میں کبھی یہ خوش فہمی نہیں ہوئی کہ معدودے چند کہانیاں لکھ کر، ایک نحیف و نزار سا مجموعہ چھاپ کر ادب پر بڑا احسان کیا ہے۔

مجھے تاریخ سے دلچسپی ہے، تاریخ سازی سے نہیں۔ اور پھر وہ بھی لاغر اور مجہول تاریخ سازی؟ اور وہ بھی فکشن کے میدان میں! مجھے کم ظرفی کا طعنہ قبول ہے۔ مجھے خود کو کسی ادبی تحریک یا اسلوب کا بانی مبانی، موجد یا راہبر ثابت کرنے کا بھی

---

[1] شمس الرحمان فاروقی

شوق نہیں کہ اس سلسلے میں مختلف ذرائع ابلاغ کے وسیلے سے مہم چلاؤں۔ میرے پاس اتنا وقت نہیں۔ ان مہموں کے صلے میں خود اپنے آپ کو دیئے ہوئے اعزازات اور تمغے ان ہی کو مبارک ہوں جن کا سینہ تنگ اور پشت کشادہ ہے۔ مجھے فنون میں (خاص طور پر فکشن میں کہ اس میدان میں حملہ آوروں کی یلغار زیادہ ہے) اپنی ثانوی حیثیت تسلیم کرنے میں کوئی عار نہیں کہ باقی سب خود کو صفِ اوّل بلکہ اوّل نمبر کا فنکار ثابت کرتے کرواتے رہتے ہیں۔ کوئی تو صفِ دوئم یا دوسرے نمبر کا فن کار بھی ہونا چاہیئے تاکہ اولیت کا وجود ثابت ہوسکے۔ اور فن کاروں (خاص طور پر افسانہ نگاروں) کا یہ کرائسس تو ختم ہو اور وہ دلجمعی، یکسوئی سے اپنے تخلیقی کام کی طرف توجہ دے سکیں اور شاید بات بن جائے۔

مختلف فنون، چاہے فکشن نویسی ہو یا مضمون نگاری، ڈرامہ نویسی ہو یا اداکاری، مصوری ہو یا رقص، یہ تمام ذرائع میرے لئے اپنی اور دوسروں کی اندرونی اور خارجی صورتحال کے ادراک انسان کے زمینی اور کائناتی رشتوں کو سمجھنے کے لئے وسائل ہیں اور دوسرے انسانوں کے ساتھ مکالمہ کرنے کی گنجائش پیدا کرتے ہیں۔ ان سب میں یا کسی ایک میں عظیم مقام حاصل کرنا میرا مسئلہ نہیں اور نہ ہی میری کوئی PRETENTIONS ہیں۔

میں سمجھتا ہوں فکشن لکھنا مشکل کام ہے۔ اچھی فکشن لکھنا اور بھی مشکل۔ اس کے لئے بڑے سٹری سیاپوں سے گزرنا پڑتا ہے۔ واردات، تجربہ، مشاہدہ، مطالعہ، ادراک، طرزِ احساس اور پھر زبان کا استعمال۔ لکھنے والے میں وسعت ہے تو وہ ہر شے کو وسیع تناظر عطا کرتا ہے۔ جو کہانی کار صاحبِ بصارت نہیں اور اپنی بصارت کے اظہار کے لئے تخلیقی زبان کو مؤثر انداز میں استعمال کرنے سے قاصر ہے عجیب الخلقت بچے کو جنم دیتا ہے۔ جو کچھ دیر سانس لیتا ہے پھر مر جاتا ہے۔ جسے دور دراز کے علاقوں سے لوگ دیکھنے تو آتے ہیں۔ جس کی تصویریں اخباروں میں چھپتی تو ہیں، جو ریڈیو اور ٹیلیویژن پر مشتہر تو ہوتا ہے۔ جو کچھ دیر کے لئے سائنسی مطالعے اور دلچسپی کا باعث تو بنتا

لیکن بالآخر قارئین کا مرتبان اس کا مقدر ہوتا ہے۔ یا پہلے کی "عجوبوں کی کتاب" میں تذکرہ۔ دورِ حاضر میں ایسے عجوبوں کی کمی نہیں اور جب عجوبوں کی بہتات ہو جائے تو وہ عجوبے نہیں رہتے۔

ہمارے ہاں، اپنی طرف توجہ مبذول کرانے کی خواہش اتنی شدید اور محنت ریاضت مطالعے کے بغیر شہرتِ دوام حاصل کرنے کا چاؤ اتنا ہے کہ جبلی تخلیقی ہذیان کی گواہی دیتا ہے۔ ڈ اپنی کتاب چھاپنے / چھپوانے کا شوق اور جلدی اتنی کہ سرعتِ انزال کی مثال، واردات، تجربہ، مشاہدہ، مطالعہ، ادراک اور طرزِ احساس اکثر اتنا ناپختہ، نامکمل اور محدود ہوتا ہے کہ کنوئیں سے باہر نظر پہنچتی ہے نہ رسائی ہوتی ہے۔ زبان پر عبور، لفظوں کی ترتیب، ان کی معنویت اور جملوں کی ساخت کے عناصر سے محض واجبی سی شناسائی جبلی نثر گھڑواتی ہے۔ یلغار کے جذبے میں سرشاری کے باعث تھوک پیداوار اور پھر ماڈرن کہلوانے کا شوق اس پر مستزاد، چنانچہ ایک کی کہانی دوسرے کی کہانی سے مماثل نظر آتی ہے۔ جیسے تمام کہانیاں ایک ہی قلم سے ڈھل کر نکلی ہوں۔ ان حالات میں احساس ہوتا ہے کہ اگر افسانہ دم گھٹ کر وفات نہیں پا چکا تو آخری دموں پر ضرور ہے۔

افسانے کے تاروپود کو ضرور تہس نہس کیجیے، زمان و مکاں کے تصور کو ضرور توڑیئے پھوڑیئے۔ زبان کے ساتھ زیادتیاں بھی کر لیجیے، کہانی کے بنیادی عنصر (قصہ، واقعہ وقوعہ وغیرہ) کو بھی ریزہ ریزہ کر دیکھیے لیکن اپنے شاہکار کے حوالے سے یہ پتہ تو چلنے دیجیے کہ ایسے انتہائی اقدام کی ضرورت آخر پیش کیوں آئی۔ تخلیق کے اندر اپنی ایک منطق ہوتی ہے۔ جو اپنے وجود کا جواز فراہم کرتی ہے۔

میں فنی تجربوں کو بہت مستحسن تصور کرتا ہوں۔ اس سے نئے امکانات کو پا لینے میں مدد ملتی ہے۔ بعض حالات میں تجربہ برائے تجربہ کا بھی قائل ہوں، یعنی جب ایک ہی آسن کی یکسانیت مشینی کیفیت پیدا کرنے لگتی ہے رجحان بار تھا لیکن ایسے فنی تجربات

میرے لئے ذاتی مشق کی حیثیت رکھتے ہیں۔ جب تک میں ان تجربات سے قائل ہو کر کوئی نتیجہ اخذ نہیں کر لیتا تب تک کہانی مجھ تک محدود رہتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ ہم میں سے جو اپنے فنی تجربے کو یوں نہیں پرکھتا خود بھی کنفیوژن کا شکار ہوتا ہے۔ اور دوسروں کو بھی بھمبل بھوسے میں ڈال دیتا ہے۔ تب کہانی کا سفر منٹو، بیدی تک آکر واقعی ختم ہوتا نظر آتا ہے۔

روائت ہر شے کو بنیاد فراہم کرتی ہے، جڑیں مہیا کرتی ہے۔ میں اس لئے بھی روائت پسند کرتا ہوں کہ یہ میرے جینز کی عطا ہے۔ میری پیدائش سے لے کر اس لمحے تک کنڈیشننگ کا جبر بھی ہے۔ لیکن میں پاولو دکا کتا بھی نہیں ہوں۔ روائت نے کبھی میرے لئے پتھالوجیکل صورت اختیار نہیں کی۔ وہ روایات جنہیں کورا مین کے ٹیکے لگا لگا کر سانس دلانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ جو ٹیکنالوجی اور بدلتے شعور کی راہ میں حائل ہو کر انسانی سوچ پر لوہے کی ٹوپی چڑھا دیتی ہیں۔ جو انسان کے ذہن میں پھیلی کائنات کی وسعت کو اپنے تعصبات میں محدود کرنے کے درپے رہتی ہیں۔ جو انسان اور انسانی تہذیب کے ساتھ چمٹی جونکیں ہیں۔ میں ایسی روایات کا امین بننے سے انکار کرتا ہوں۔ اور بغاوت کا الزام بخوشی قبول کرتا ہوں۔ کتنی دلچسپ بات ہے کہ یونانی طرزِ حکمت وطبابت کو تو روائتی اور دیسی کہہ کر بڑے چاؤ سے سینے کے ساتھ لگایا جاتا ہے اور جب میں یونانی اساطیر سے استفادہ کرنے کی کوشش کرتا ہوں تو طعنہ زنی کی جاتی ہے۔

ایک دہائی پہلے میں نے کہا تھا :-

میری نظر میں افسانے کے لئے کردار، ماحول، پرچھائیں، خیال وغیرہ کوئی قائم بالذات اکائیاں نہیں۔ انہیں استعمال بھی کیا جا سکتا ہے اور کلّی طور پر ردّ بھی کیا جا سکتا ہے۔ جدید افسانے کے بارے میں ایک بدیہی سچائی اس کی شعری ساخت ہے۔

جدید شعر اور جدید مصوّری میں غیر معروضیت اسے کلاسیک سے ممیز کرتی ہے۔ پکاسو اور براک نے غیر معروضیت کے ذریعے سے اس طرزِ احساس کو شکل وصورت دی جو ما قبل کی تمام مصوری کی تحریکوں کی گرفت میں نہیں آسکی تھی۔ کچھ یہی صورتِ حال اسلامی فنکاروں کے دریافت کردہ نقش ونگار کی خوردہ کاری سے واضح ہوتی ہے۔ طرزِ اظہار کے یہ مشرقی اور مغربی مظاہر ہمارے ادب میں بار نہیں پاسکے تھے۔ افسانے کو شعری ساخت دے کر اس خلا کو پُر کرنے کی کوشش میں مجھے احساس ہوا کہ تجرید اور استعارے کو ہم آہنگ کیا جائے۔

نیچرل ازم اور حقیقت پسندی کے اسالیب ہر دور میں سامنے بدلتی ہوئی صورتِ حال کو ادب میں جگہ دیتے ہیں۔ اس طرح سے ایک زمانے کا نیچرل ازم، حقیقت پسندی کے ادب سے مختلف ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ مخصوص خارج میں جو تغیرات واقع ہوتے ہیں، ادب کے یہ اسالیب انہیں اپنی گرفت میں لاتے ہیں۔ گلی کوچوں کی زندگی اور کوٹھیوں شاہراہوں کی زندگی کے واضح فرق کو سب سے پہلے یہی اسالیب ادب میں واضح کرتے ہیں اس لئے ان کی ہر دور میں ضرورت رہتی ہے۔ یہ بات بہر حال پیش نظر رہنی چاہیئے کہ گلی کوچوں کی زندگی اور کوٹھیوں شاہراہوں کی زندگی کے ظاہری اور صحیح فرق کے ساتھ ساتھ ایک وہ سطح بھی ہے جہاں زندگی کے اندرونی معنی کا اختلاف واضح ہوتا ہے۔ اس فرق کو پوری طرح قابو میں لانے کے لئے تو شعری ساخت ہی کام آتی ہے۔

ہمارے زمانے میں تنقید کی افراتفری کا کمال یہ ہے کہ ہم اس جہت کو سمیٹنے والے شعر اور افسانے پر کبھی علامت کا لیبل لگاتے ہیں، کبھی سرئیلزم کا، کبھی ماورائیت کا، پر نہیں جانتے کہ نادے نام ایک ہی چیز کو ظاہر کرتے ہیں۔ داخل اور خارج کے تغیرات جب تک رونما ہوتے رہیں گے، نیچرل ازم اور حقیقت پسندی کے ساتھ ساتھ شعری اسلوب بھی مستعمل رہے گا۔ درحقیقت یہ اسالیب ایک دوسرے کے ممد ومعاون ثابت ہوتے

ہیں۔ انہیں کلی طور پر علیحدگی ہی نہیں دیکھنا چاہیئے۔ ہمارے زمانے کا دستور بہر حال یہ ہے کہ ہاتھ پاؤں کی تعریف اعضائے رئیسہ سے علیحدگی ہی کی جاتی ہے۔ افسانے کی ساخت نیچرلسٹک، حقیقت پسندانہ یا شاعرانہ ہو سکتی ہے۔ مگر افسانے کی زبان کا شاعرانہ یا بیانیہ کیا معنی رکھتا ہے! یہ کسی قسم کی ڈکشن کا قیدی نہیں۔ مقبولیت کی بات اور ہے۔ ورنہ حقیقت تو یہ ہے کہ جس طرح غزل کے بڑے بڑے ضخیم انتخاب جدید نظم کی ضرورت اور افادیت کو نہیں کر سکے۔ اسی طرح ہماری بھر کم ناولوں کی تعداد بھی افسانے کی ضرورت کو ختم نہیں کر سکی۔ اگر معاملہ اتنا ہی مخدوش ہوتا تو انسان کی فتح کا رزمیہ جسے لکھنے کا ارمان میرے دل ہی ہے۔ کبھی پیدا نہ ہوتا۔ مگر یہ ہرگز نہ سوچئے گا کہ رزمیہ بسیط و عریض ہی ہوتا ہے۔ اِذَا جَاءَ نَصْرُ اللّٰہِ وَالْفَتْح ایسے مختصر اور پُر معنی رزمیئے بڑی دلجمی کا سامان ہوتے ہیں۔

میں آج بھی اپنے اس مؤقف پر قائم ہوں۔ کل کا پتہ نہیں کہ میرا تجربہ مجھے کونسی راہ دکھاتا ہے۔

ملاقاتوں کے درمیان + گلیاں، دھوپ، دروازے۔
لب گو
یا
کشور ناہید کی بازیافت یعنی شاعر مذکور کے فن و شخصیت کا استنباط

ایک عرصے سے میری یہ خواہش رہی ہے کہ میں اپنے عصر کی کم از کم (اور زیادہ سے زیادہ بھی) تین عہد ساز شخصیتوں پر کہ جن کی عہد سازی کے بارے میں کسی کا راقم الحروف سے متفق ہونا اتنا ضروری بھی نہیں۔ ایک زبردست پُر مغز مضمون لکھوں۔ ان کی ذاتی زندگی اور ان کے فن کی تفصیلات و جزئیات کا ایسا زبردست تجزیہ کر کے احاطۂ تحریر میں لے آؤں کہ ان کی ذاتی زندگی اور تخلیقات کے درمیان دوئی کے نقش مکمل طور پر مٹا دوں یا مکمل طور پر واضح کر دوں اور یوں ان سے اپنی عقیدت کا اظہار کروں۔ ان تین شخصیتوں میں ایک عہد ساز شخصیت تو میں خود ہوں۔ لیکن اس سلسلے میں جب بھی قلم اٹھانے کی کوشش کرتا ہوں تو میری روایتی کسر نفسی آڑے آجاتی ہے۔ دوسری عہد ساز شخصیت میرا دوست یمن زا ہے کہ جس کا میں نے ہمیشہ بھلا چاہا ہے۔ تیسری عہد ساز شخصیت کشور ناہید کہ جس کا میں دوست ہوں اور جس نے ہمیشہ میرا بھلا چاہا ہے۔ مگر مجھ سے ... نے میرا بھلا اس طور بھی

ل حضرت افتخار جالب سے معذرت کے ساتھ کہ ان کے ایک مضمون کے عنوان یعنی "نیند کی مسافتیں / جدلیاتی طرز احساس / دوسرے، دوسرے نہیں خود ہی ہیں / یعنی ذات و ذوات کا انجذاب اور مکالمہ / اجتماعوں کے اجتماع میں منفعل مقامات کی جھلک / یعنی منٹو کہ بیدی کہ کیفیات کی ہائر آرکی / تو فرض کریں کہ کلیاتی شاعر ہے" کے حساب سے میرے مضمون کا عنوان کچھ مختصر سا رہ گیا ہے۔

چاہا کہ میں اس کے افسانوں کے اکلوتے مجموعے "اور" کے لئے دیباچہ لکھ کر اور کچھ نہیں تو "اور" کے حوالے سے امر ہو جاؤں اور کشور ناہید کا بھلا میں نے اس طور پر بھی چاہا کہ اس پر مضمون لکھنے سے حتی الامکان گریز کروں۔ لیکن کب تک کوئی کسی کا بھلا چاہ سکتا ہے۔

دراصل دو قسم کے بدقسمت لوگ شخصیت یا اس شخصیت کے فن پر مضمون بالکل نہیں لکھ سکتے۔ ایک تو وہ جو شخصیت سے قطعاً واقف ہوتے ہیں نہ اس کے فن سے اور دوسرے وہ جو شخصیت میں اتنے رچ بس گئے ہوتے ہیں یا اس شخصیت کے فن میں اتنے ڈوبے ہوتے ہیں کہ تعصبات سے گریز ممکن نہیں رہتا۔ وہ لوگ خوش قسمت ہیں جو ہر دو سے یعنی شخصیت اور اس کے فن سے بس واجبی سی شناسائی رکھتے ہیں۔ اس واجبی سی شناسائی میں البتہ ایک محرومی ان کا مقدر ہوتی ہے کہ وہ شخصیت کے حوالے سے پبلک میں اپنی ڈرٹی لینن دھو کر خود کو اور پبلک کو محظوظ نہیں کر سکتے اور نہ ہی اس کے فن پر استعارتی ہونے کے باعث پبلک میں اپنی علمی لین دھو کر اپنے علاوہ دوسروں کو مرعوب کر سکتے ہیں۔

تو میں وہ بدقسمت شخص ہوں جس کے بارے میں کشور نے ایک مرتبہ لکھا تھا۔ "میرے سارے دوستوں میں مجھ جیسے قد کا۔ میری سمجھ لی ہے سارا زندگی میں پہلی بار سمجھ لی کا لفظ اچھا لگا)۔ فن اور کام کے لئے لامحدود توانائی میں وہ مجھ سے بھی دس قدم آگے۔ اس سے جلتی ہوں، حسد کرتی ہوں۔ مگر اس کی ہانڈی توڑنے کی بجائے اس سے بہت کچھ سیکھتی ہوں۔" حیرت ہے جس قسم کی آراء اور احساسات میں کشور کے لئے رکھتا ہوں۔ کشور نے میرے بارے میں لکھ دیئے۔ کاش! اتنا مختصر، اتنا جامع اتنا پُر تاثر مقالہ میں کشور پر پہلے لکھ دیتا تو میری اس دور کی کم از کم ایک عہد ساز شخصیت اور اس کے فن پر زبردست مضمون لکھنے کی خواہش پوری ہو جاتی۔

ہیں اور کشور ہجولیوں جیسے ہیں اس لئے ہمراز سے بھی ہیں۔ اچھی، سلجھی ہوئی ہجولیاں تو لڑائی جھگڑے کے باوجود ایک دوسرے کے بھانڈے بیچ چوراہے کے نہیں پھوڑتیں اور پھر میں تو اس کا فیملی فزیشن بھی ٹھہرا یا ٹھہری کہ اچھا فزیشن ہمیشہ اچھا ہجولی / ہجولا، ہوتی / ہوتا ہے۔) یہ الگ بات ہے کہ کشور کے مختلف عارضوں کی تشخیص میں کرتا ہوں۔ لیکن آرام اسے ہومیو پیتھی کے علاج سے آتا ہے اور پھر اگر فیملی فزیشن ہی فیملیوں کے راز اگلنے لگیں تو فیملی فیملی جنگ چھڑ جائے اور یا فزیشنوں کو فیملیاں صفحۂ ہستی سے مٹا دیں۔ مثلاً اگر میں کشور کا یہ راز افشا کر دوں کہ ـــــ نہیں، مجھے سنگ اٹھانے اٹھاتے اپنے سر کے علاوہ اور بھی سر یاد آ گئے ہیں اور مجھے اپنے سمیت بہتوں کا بھلا مقصود ہے۔

کسی بھی عہد ساز یا عہد نا ساز شخصیت اور اس کے فن سے محبت اور عقیدت کا اظہار کرنا بجائے خود ایک فن ہے اور اس فن میں لکھنے والے کی اپنی شخصیت کا بڑا دخل ہوتا ہے۔ مثلاً میرے لئے عقیدت کے اظہار کا صرف ایک طریقہ ہے کہ عقیدت کا اظہار کر دیا جائے۔ لیکن محبت کے اظہار کے طور پر جب محبوب، خاتون ہو تو سو بل بکھیر ڈالنے پڑتے ہیں۔ کسی میں اتنی جرأت نہیں کہ کہہ دے، کشور مجھے تم سے محبت ہے۔ لیکن مجھ میں اتنی جرأت ہے کہ کشور کی ہجولیوں جیسا ہوں اور میں بھی تو اسے اپنے کسی یار، خاص طور پر میرے سے الگ نہیں سمجھتا کہ دونوں ہی متنازعہ، ضدی، اکھڑ، باغی، سمجھوتہ نہ کرنے والے، اپنی "میں" کے پکے

ـــــ بد لحاظی کے باوجود دونوں بے پناہ چاہنے والے، چاہے جانے والے اور اگر دشمنی کا سوال ہو کہ دشمنیاں بھی بہت ہیں، تو قلم اور زبان سے چومکھی لڑائی۔
ـــــ پھر بھی جس طرح لاہور لاہور ہے، کشور کشور ہے۔

میں نے شخصیت نگاروں کی قباحتوں کے علاوہ، تنقید نگاروں کے ہاں بھی ایک

زبردست گڑبڑ نوٹ کی ہے کہ کسی کی تخلیق کا جائزہ لیتے وقت یہ احباب بادا آدمؑ سے لے کر ہم عصروں تک تمام مقامی بین الاقوامی (خاص طور پر بین الاقوامی) تخلیق کاروں کے اثرات، کبھی روایت کے حیلے سے اور کبھی روایت سے بغاوت کے بہانے سے اور کبھی ثقافتی امپورٹ کے حوالے سے، امپورٹ چاہے مغرب سے ہو یا مغرب قریب ابعید یا مغربِ وسطیٰ سے، مشرق سے ہو یا مشرقِ قریب ابعید یا مشرقِ وسطیٰ سے۔ ان سب بااثر تخلیق کاروں کے نام گنوانے اور ان کے فن کے عیوب و محاسن میں تنقید نگاریوں کھو جاتے ہیں کہ زیرِ مطالعہ تخلیق کار اسی کنفیوژن میں بچ بچا جاتا ہے یا مارا جاتا ہے۔ کشور کے سلسلے میں تو کنفیوژن کے مزید بڑھنے کا امکان ہے کہ نہ صرف بادا آدمؑ بلکہ اماں حواؑ کو بھی سلسلہ بندی میں ملوث کرنا پڑے گا۔ اماں جی سے لے کر ایرلیکا ژونگ تک ہمہ اقسام کی شاعرات کی گھمن گھیریوں سے نکلنا کوئی آسان کام نہیں۔ چاہے آخر میں یہی پتہ چلے کہ اگرچہ کشور ناہید ان احباب کے تحقیقی و تنقیدی دائرے سے خارج ہی رہ گئی ہے۔ لیکن شاعرہ بہت عظیم ہے یا پھر قطعی شاعرہ نہیں ہے۔

میرے اور کشور کے درمیان اتنی باہمی انہام و تفہیم ہے کہ اگر ہم ایک دوسرے کو کسی مسئلے پر قائل کر لیں تو قائل ہو جاتے ہیں۔ میں ایک ظالم، مرد شاونسٹ طبقے سے تعلق رکھتا ہوں اور کشور حقوقِ نسواں اور مرد منزلیب کے جہاد میں ہراول دستے میں ہے بلکہ خود ہراول دستہ ہے اور میں اگرچہ ایک سادہ لوح مسلمان ہوں، جو ہر سند یافتہ مسلمان سے خوف زدہ ہو کر اس کی ہاں میں ہاں ملانے میں اپنی عافیت اور بخشش سمجھتا ہے پھر بھی جناب ڈاکٹر اسرار احمد کے اصرار کے باوجود حقوقِ نسواں کے سلسلے میں کشور مجھے قائل کر چکی ہے اور میں اس قیادت میں دس قدم پیچھے جا رہا ہوں۔ (آخر مجھے کسی کام میں تو پیچھے رہنا چاہیئے)۔ جب حقوقِ نسواں کے بارے میں انتہا پسند رویے

پر غور کرتا ہوں تو متزلزل بھی ہو جاتا ہوں۔ کشور کو سمجھانے کی کوشش کرتا ہوں لیکن اس کی سمجھ میں نہیں آتا کہ تاریخی، جغرافیائی، تہذیبی، تمدنی جبروں کے علاوہ ENDOCRINAL یعنی غدودی جبر بھی تو سائنسی حقیقت ہے۔ فرائڈ بھی کشور سے کہتا ہے
کشور نہیں مانتی۔ ارسطو نے تو خیر پندرہ سو برس تک دنیا کو ہوش نہیں آنے دیا اور مجھے اس کا یہ کہنا بائیولاجیکل حد تک قبول ہے کہ WE MUST LOOK UPON THE FEMALE CHARACTER AS BEING A SORT OF NATURAL DEFICIENCY

میں کشور کے ساتھ مل کر اس کمینے مرد شاونسٹ پر بھی لعنت بھیجتا ہوں۔ جس نے بڑی ہٹ دھرمی سے کہا تھا۔ I EXPECT THAT WOMAN WILL BE THE LAST THING CIVILIZED BY MAN

اس سارے معاملے میں اتنا گھپلا ہے کہ میں فرائڈ کے ساتھ مل کر چیختا ہوں۔

WHAT DIES WOMAN WANT? DEAR GOD WHAT DOES SHE WANT?

لیکن نہیں ایک راستہ اور بھی ہے۔ فلاح کا راستہ۔ جس سے قبلہ ڈاکٹر اسرار احمد بھی مطمئن ہو جائیں گے۔ اور شاید کشور بھی خوش ہو جائے۔ میری خوشی کا تو کوئی ٹھکانہ نہ ہوگا، کہ ایمیلین پینک ہرسٹ سے غدودوں والا مسئلہ بھی حل ہو جائے گا۔ جس نے مشورہ دیا تھا کہ TRUST IN GOD. SHE WILL PROVIDE.

بعض دفعہ مجھے لگتا ہے کہ تخلیق کی عظمت، تخلیق کار کے ساتھ معاشرے کی زیادتیوں کے خلاف قوتِ مدافعت کا براہِ راست مظہر ہوتی ہے۔ یعنی میرے ہی دوسرے الفاظ میں EXTENT AND GREATNESS OF A CREATIVE WORK IS DIRECTLY PROPORTIONAL TO THE PSYCHOLOGICAL WRECKAGE OF THE CREATIVE GENIUS.

اس طور کشور ایسے لوگ خال خال ہی ہوتے ہیں جو اپنے جینئس کے حوالے سے اپنے نفسیاتی
ہلبولوں سے نئی کائنات تخلیق کرتے ہیں۔

انتظار حسین نے کشور ناہید کے "گلیاں، دھوپ، دروازے" کے گرد فلیپ پر
لکھا تھا۔

"کشور ناہید اردو شاعری کی پہلی باغی عورت ہے۔ باغی عورتیں اردو
ادب میں پیدا ہوتی رہی ہیں مگر فکشن میں۔ شاعری اس مخلوق سے ناآشنا
تھی اور غزل تو ہے ہی مردانہ طرزِ احساس کی شاعری۔ اردو غزل کی تاریخ
میں کوئی قرۃ العین طاہرہ نہیں گزری۔ اب کہیں جاکر کشور ناہید نے سر اٹھایا
ہے۔ کشور ناہید کی صورت میں ہماری غزل میں پہلی مرتبہ عورت کی آواز سنائی دی۔
باغی عورت کی آواز۔ اور صرف غزل میں نہیں پوری اردو شاعری میں۔
اپنی ہستی ہی سے ہو جو کچھ ہو۔ اپنی نسوانی ہستی سے، نسوانی ہستی اپنی
جنم جنم کی پامالی کے ساتھ، اس پامالی سے پیدا ہونے والے دکھ درد کے ساتھ
کشور کے یہاں تجربہ بنی ہے۔ اس تجربے میں پامال ہستی نے سپردگی کا رنگ
چھوڑ کر مزاحمت کا رنگ پکڑ لیا ہے۔ بس سمجھ لو کہ کشور ناہید اردو شاعری کی
رانی جھانسی ہے، اس فرق کے ساتھ کہ اس نے میدان ہارا نہیں ہے، میدان
مارے ہیں۔ غزل میں، نظم میں، نثری نظم میں۔"

"یہ پہلا موقع ہے کہ مجھے انتظار حسین کے ساتھ کسی بات پر مکمل اتفاق کرنا پڑا ہے۔
مجھے یقین ہے کہ "ملامتوں کے درمیان" کا کور فلیپ بھی اگر انتظار لکھتا ہے تو اپنے پہلے
لکھے میں اس سے زیادہ اضافہ نہ کر سکتا کہ "کاش، لکشمی بائی کے بجائے کشور ناہید، جھانسی کی
رانی ہوتی تو ہندوستان کا جغرافیہ اپنی تاریخ سمیت کچھ اور ہی ہوتا۔"
لیکن پھر جغرافیہ آخر ہوتا کیا ہے؟ تاریخ ہی کا جبر تو ہوتا ہے۔

گُگُو سُوُ، ایک اور تفسیر

یکم جولائی ۱۹۸۱ء۔ یوسف ہمارے درمیان بیٹھا ہے اور سن رہا ہے۔

ٹرالی سٹریچر پر لیٹا، کمزور، آنکھیں اندر کو دھنسی ہوئیں، چہرہ زردی مائل۔ ایک بازو میں گلوکوز ڈرپ اور دوسرے میں قطرہ قطرہ خون، نیم وا آنکھوں سے چھت پر لگی بتیوں کو دیکھتا ہے جو مخالف سمت میں رینگتی جاتی ہیں۔

روشنی۔

میں یوسف ہوں۔

نگاہیں بتیوں سے پھسل کر ٹرالی سٹریچر کے ساتھ چلتی نرس کے چہرے پر آ جاتی ہیں۔ آنکھوں میں مخصوص چمکیلی شرارت، ہونٹوں پر آنکھوں والی شریر مسکراہٹ۔

روشنی۔

ٹھیک ہے، ٹھیک ہو جائے گا کہ آنکھوں میں مَیں ایک عرصہ بعد صحت مند یوسف کی جھلک دیکھتا ہوں۔ وہ مجھے آنکھ مارتا ہے۔ میں اس سے کہتا ہوں، ٹھیک ہو جاؤ پھر بے شک اسے ڈاک خانے کی سیڑھیوں کا ٹائم دے دینا۔

میں یوسف ہوں، مجھے بھی بھائیو!

کنوئیں میں پھینک دو۔

نرس اس کے دونوں بازوؤں سے ڈرپیں اتار کے جا رہی ہے۔ وہ اپنی قمیض کے چڑھے بازو اتار کے کفوں کے بٹن لگاتا ہے۔ "ایک نظم سنو گے یار!" میں ششدر

رہ جاتا ہوں اور اسی کیفیت میں اثبات میں سر ہلا دیتا ہوں۔ یوسف نے تو کبھی اپنی نظم یوں نہیں سنائی تھی۔ بیماری نے اس کے ساتھ کیا کر دیا؟ یہ تبدیلی کیسی ہے! یہ دوسری بیماری اسے کیسے ہو گئی کہ ــــ سنو گے یار؟ شعر کہنے والوں کا متعدی مرض جس سے یہ اپنے آپ کو بچائے رکھتا تھا۔ کس کی بے احتیاطی سے اسے لاحق ہو گیا کہ ــــ میری یادداشت میں تو یہ نہیں تھا کہ یوسف نے اپنا کلام سنانے کی خود کبھی خواہش کی ہو۔ یہ اب کیسی ضرورت آن پڑی؟ یوسف نے عظیم تو کیا کبھی شاعر ہونے کا بھی دعویٰ نہیں کیا۔ تو پھر کیا ــــ سنو گے یار؟ باقاعدہ شاعر ہونے کا اعلان ہے کہ اس اعلان کے واسطے سے یہ خود اپنی شاعری کے بارے میں سنجیدہ ہو گیا ہے؟ یا یہ بھی اک انداز ہے۔ اپنے اردگرد ہونے والی اور اپنی شاعری کے بارے میں غیر سنجیدہ رویئے کے اظہار کا! یا پھر یکدم اس کا جی چاہا ہے کہ فوری طور پر بحیثیت شاعر اپنا سونا منوائے کر لو ہا تو سبھی منوانے کی کوشش کرتے ہیں۔ میری سمجھ میں یہ بھی نہیں آتا کہ یہ تبدیلی کسی نئے مرض کی علامت ہے یا اس کی موجودہ بیماری سے صحت یابی کی طرف قدم۔ بہر حال وہ خوش ہے۔ نظم سناتا ہے۔ نظم کی شانِ نزول بیان کرتے اپنی نظم کو بھی اپنے تمسخر کا نشانہ بناتا ہے اور اس کی شانِ نزول کو بھی۔

"یار ــــ بالکل ذاتی قسم کی چیز ہے۔ مجھے پتہ نہیں اسے لکھنے کی ضرورت کیوں محسوس ہوئی۔ بس اینویں ای یار۔"

بس اینویں ای یار!\
میں یوسف ہوں مجھے بھی بھائیو\
کنوئیں میں پھینکواؤ۔\
کہ میں نے خواب میں دیکھے ہیں سورج، چاند اور تارے

اب وہ بستر میں اطمینان سے لیٹا خواب دیکھتا ہے۔ شعر کہنا بھی خواب دیکھنا ہے۔ اور زندہ رہنے کے لئے خواب دیکھنا بہت ضروری ہیں۔ مُردے خواب نہیں دیکھتے۔ وہ

جو زندہ رہنے کا جواز پیدا کرتے ہیں۔ مرنے کی خواہش کو رد کر کے مرنے کے عمل، مارے جانے کی وجوہ کو ملتوی کرتے ہیں تخلیقی فنکار کہلاتے ہیں اور یہ اُن کے جان لیوا جملہ پوشیدہ اور غیر پوشیدہ امراض کا بنیادی علاج بھی ہوتا ہے۔ اس کے سرہانے کی اور میز پر بھانت بھانت کی دوائیں پڑی ہیں جن کی کامیابی کا انحصار اس بنیادی علاج پر ہے۔ اب اس کے چہرے کی سرخی لوٹ سی آئی ہے۔ یہ خون کی بوتل کا اعجاز ہے یا نظم سنانے کا میری سمجھ میں نہیں آتا۔ میں اس ویمپائر کی تشخیص کرنے کی کوشش کرتا ہوں جو اندر ہی اندر اس کا خون چوستی، خون کی بوتل کا مطالبہ کرتی ہے۔ ہم ڈاکٹروں کو، جو مریض کی شریانوں وریدوں میں اتر کے نہیں دیکھ سکتے۔ وہ اس کی اس اطلاع پر ہی اکتفا کرتے ہیں کہ یار ڈاکٹر آج پاخانے کے ساتھ پھر بہت خون آیا ہے۔ ایک بہت بڑے پیتھالوجسٹ نے بڑی آنت کے بلا وجہ ورم یعنی زخموں یعنی IDIOPATHIC ULCERATIVE COLITIS کی پیتھالوجی کے بارے میں کہا تھا کہ EMOTIONS WHICH DONOT FIND VENT' IN TEARS, MAKE OTHER ORGANS WEEP

میں نے یوسف کو کبھی روتے نہیں دیکھا تھا۔ اس لئے اس کے دوسرے اعضاء میں سے ایک پر یہ ذمہ داری آن پڑی ہے کہ وہ نہ صرف روئے بلکہ خون کے آنسو روئے۔

یوسف کے دوست دشمن سب جانتے ہیں کہ اپنی بیماری سے پہلے وہ زندہ لوگوں میں سب سے زیادہ زندہ تھا۔ ہر بات پر جھیزہ لیتا تھا۔ اور اب اس کے سب دوست دشمن جانتے ہیں کہ اس نے اپنے گرد خود ایک خول بنا کر خود کو اس میں محصور کر لیا ہے۔

گُگو، کو ـــــ یوسف کھوہ

مجبوراً کبھی اس حصار سے سر نکال لے تو نکال لے۔ بہت کم ملتا گلتا ہے۔ چڑچڑا پن، خلجان، زود رنج، اُلجھن، اُلجھن، مسرت کے کوئی معنی نہیں ـــــ یار کیا بکواس ہے ڈاکٹر ـــ

مہمل، مہمل، مہمل

میں یوسف ہوں مجھے بھی بھائیو

کنوئیں میں پھینکو اؤ

کہ میں نے خواب میں دیکھے ہیں سورج چاند اور تارے

وہ نظم کے آغاز کو دہرا کے میری طرف شرارتی نظروں سے دیکھتا ہے۔ "تمہیں مختار صاحب کی بات یاد ہے؟" ہم دونوں ہنس دیتے ہیں۔ مختار صدیقی صاحب نے ایک مرتبہ مجھ سے کہا تھا کہ میں انہیں کوئی ایک شعر بھی وزن میں پڑھ کر سنا دوں تو ٹھیک ورنہ کبھی اُن کے سامنے شعر پڑھنے کی جرأت نہ کروں۔ جب تک وہ زندہ رہے مجھ پر یہ پابندی عائد رہی۔ "یار جوزف! شعر سمجھ تو لیتا ہوں"۔ وہ ہنس دیتا ہے۔ شاید اسے میری اس قابلیت پر بھی شک ہے۔ لیکن یوسف کی نظمیں مجھے کسی امتحان میں نہیں ڈالتیں۔ میں "اکیلے سفر کا اکیلا مسافر" کو یوں پڑھ لیتا ہوں۔ جیسے کہانی، اندرونی نثری آہنگ والی کہانی۔ شکر ہے کہ یوسف کی نظموں میں شعر کی نزاکت، زبان کی لطافت باریکیاں، گہرائیاں، ندرتِ خیال، تکنیک کا تنوع، فاعلاتاً فاعلات، ثقہ تنقید نگاروں والی داہیاتاً واہیات، کائناتی اور زمینی رشتوں کا ادراک، طبقاتی کشمکش، حوالے اور حوالات قسم کی کوئی چیز نہیں ورنہ میں بڑی مشکل میں پھنس جاتا۔ سیدھی، سادہ سی سلیس نظمیں ہیں۔ جو بڑی سادگی سے براہِ راست یوں دل میں اتر جاتی ہیں جیسے آپ کا اپنا تجربہ، اپنی واردات ہے جو یوسف نے اپنے انداز میں آپ کو لوٹا دی ہیں۔ اپنے شاعر ہونے اپنی شاعری کے بارے میں کوئی خوش فہمی نہیں۔ کوئی مضمون غیب سے خیال میں آیا محسوس نہیں ہوتا اور سریر خامہ سے نوائے یوسف ہی آتی ہے۔ کہیں وہ خوش اور با امید ہے۔ کہیں ناخوش اور مایوس۔ کہیں تشکیک اور کہیں ایقان۔ یعنی بالکل انسان، مجموعۂ اضداد، کیا انسان ہونا غیر انسانی فعل ہے؟ ذاتی حوالوں سے چند کرب ہیں۔ چند سوال ہیں، چند

باتیں مکمل، چند ادھوری، چند خواہشیں معصوم سی، چند عیارانہ۔ اس گڈمڈ قسم کے معاشرے میں رہنے کے منطقی نتائج کا اظہار اور ان سے پیدا شدہ خلجانی کیفیت بسیدھے، سادہ کھرے ذاتی تجربے۔ تخلیق کار کا ہر تجربہ، مشاہدہ، واردات ذاتی نوعیت ہی کا ہوتا ہے جسے وہ آفاقیت کی طرف لے جاتا ہے۔ اکثر نظموں کے آغاز سے احساس ہوتا ہے کہ کسی زبردست "ندرتِ خیال" کے پیدا ہونے کا امکان ہے۔ ایک عظیم شاہکار ظہور میں آنے والا ہے۔ لیکن بیچ ہی میں کہیں نظم میں اس کی دلچسپی ختم ہو جاتی ہے اور وہ فوراً نظم کو ختم کرنے کے درپے ہو جاتا ہے۔ بے صبری، عدم دلچسپی، بے معنویت، خلجان غالب آجاتا ہے۔ اور یوں اچھی خاصی ہونے والی نظم کا اسقاط ہو جاتا ہے۔ کیا یوں بھی وہ "لذّت" حاصل کرتا ہے۔ جیسے اپنی شہ رگ کو ویمپائر کے حوالے کر کے؟ کیا یہ بھی کوئی مرض ہے؟ یہ ناممکن ہے کہ وہ صورتِ حال میں تبدیلی کی خواہش نہ رکھتا ہو۔ میں جانتا ہوں کہ وہ اپنے تجربے کے حوالے سے قنوطی ہو گیا ہے ورنہ فطرتاً وہ بہت رجائی ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ بالآخر اس کی یہی فطری رجائیت اسے اس کی صورتِ حال سے دوبارہ زندہ کرے گی۔ فی الحال وہ بے بس ہے کہ تنہا ہے۔ تنہا کر دیا گیا ہے۔ کیا وہ واقعی اکیلے سفر کا اکیلا مسافر ہے؟ انتساب تو اپنے ساتھ کشور ناہید کے نام بھی ہے۔ لیکن جانے پہچانے ہجوم میں بھی اگر کوئی تنہا ہو تو اس سے بڑی اذیت اور کیا ہو گی! میں تنہائی کی نفسیات کا اطلاق یا انطباق یوسف کامران پر نہیں کرنا چاہتا۔ سب جانتے ہیں کہ ہمارے ایسے دوغلے معاشروں میں یہ بیماری عام ہے۔ چاہے اس کی دوبارہ تشخیص منو بھائی کرے یا میں یا آر ڈی لینگ۔ منقسم ذات کا یہ المیہ اس وقت تک رہے گا۔ جب تک SH.SMS قائم رہیں گے۔ یہ شیزم گھر کی چار دیواری سے جسم کی چار دیواری میں منتقل ہوں یا دفتر کی چار دیواری سے یا چاہے ملکوں کی چار دیواریوں سے خواب دیکھنا یعنی شعر کہنا یعنی تخلیقی مصروفیت ان ہی شیزم کو اکائی کی تجسیم دینے کا وسیلہ ہے۔ علاج ہے، تو یہ ابھی

تک اس چار دیواری سے اس کنوئیں سے باہر آیا کیوں نہیں !
ٹکُو ٹکُو ــــــ یوسف کھوہ ۔

اسے تو مٹی کے ساتھ دیوانگی کی حد تک عشق ہے۔ مٹی چاہے وطن کی ہو، یا تصویرِ کائنات میں رنگ کی صورت۔ مٹی سے اس چاہ کو اسے اس چاہ سے نکالنے کا وسیلہ بننا چاہیئے۔ لیکن کیا مٹی کو بھی اس سے اسی طرح والہانہ عشق ہے؟ کہ وہ اسے چاہ سے نکال لائے۔

وہ صاف و شفاف بستر پر لیٹا، نظم پڑھتا، رک کر چاروں اور دیکھتا ہے۔ کمرے کی دیواریں گولائی کی صورت اختیار کر تی رہ جاتی ہیں۔ وہ سرخی جو اس کے چہرے پر لمحہ بھر کے لئے آئی تھی اب نہیں ہے۔ ویمپائر؟ "لو ڈاکٹر بھی ابھی آیا" وہ نظم والا کاغذ بستر پر رکھ کے غسل خانے کو چل دیتا ہے۔ کل اسے خون کی ایک بوتل لگے گی۔

یہ شخص جو ابھی غسل خانے میں گیا ہے پہلے HAPPY-GO-LUCK سمجھا جاتا تھا۔ اب بیشتر لوگ، جس میں دوست دشمن، عاشق معشوق سبھی شامل ہیں HAPPY-GO-UNLUCKY کہتے ہیں۔ ان دونوں کیفیتوں کی درمیانی کڑی کو موجود ہونا چاہیئے لیکن غائب ہے۔ ہر کوئی اپنی دانست میں اس لڑی کو ڈھال کر فٹ کرنے کی کوشش کرتا ہے اور ہمہ اقسام کی افواہوں، غلط فہمیوں، سکینڈلز کو جنم دیتا ہے۔ برادرانِ یوسف کا نیا روپ؟ کنوئیں کا روپ بھی تو اور ہے۔ لیکن یوسف؟

مجھے کنوئیں میں پھینکواؤ
کہ مجھ کو قافلے والے بھرے بازار میں بیچیں
مجھے پھر قید میں ڈالے۔
وہ جس کو مجھ سے رغبت ہے۔

زلیخا ظالم قسم کی عاشق تھی؛ لہو کے ذائقے کا عجیب نشہ ہے۔ انگلی کی پور سے

ٹپکتا لہو، یا شہ رگ سے ابھرتے یاقوت۔ مرد اس کے ذائقے سے آشنا ہو جائے تو ڈراکولا کے ہر گھونٹ پر طلب بڑھتی ہے اور اگر مرد عورت کو بھی اس نشے سے آشنا کر دے تو عورت کی طلب دو چند، دیپائر؟ دیپائر کو تو خون بہا، خون ہی کی شکل میں دینا پڑتا ہے۔ مکافاتِ عمل! یہ دائرہ کبھی ٹوٹے گا بھی؟ اگر وہ گمشدہ کڑی مل جائے تو؟ مجھے معلوم نہیں۔ نہیں جناب NO COMMENTS معالج کا سینہ اس کے مریضوں کے رازوں کا سیف ڈیپازٹ والٹ ہوتا ہے اور میں معالج ہوں۔

گُکھُو کُو ——— یوسف کھوہ۔

وہ غسل خانے سے باہر آتا ہے۔ ازار بند کو نیفے میں اُڑستا، مسکراتا، آ کے پلنگ پر بیٹھ جاتا ہے۔ "لو بھئی ڈاکٹر۔ لہو پھر آیا ہے" یعنی اس کی مسکراہٹ کے صدقے اس کے جسم کے ذمہ دار حصے نے پھر اپنا حق ادا کیا ہے۔

اس کی اس کیفیت کو اب دوسرا سال ہونے کو آیا ہے۔ جانے یہ کتنوں COLLAPSE ہر کوئی فکر مند ہے۔ دوست دشمن، باپ، بھائی، بہنیں، بچے اور سب سے بڑھ کر بیوی۔ سب مجھ سے پوچھتے ہیں۔ لیکن اس گمشدہ کڑی کو ڈھونڈ لانا کس کے بس میں ہے۔ میں کیا بتاؤں؟ وہ پلنگ پر پڑا کاغذ اٹھا لیتا ہے

وہ جس کو مجھ سے رغبت ہے
مجھے جب قید میں ڈالے
تو میں خوابوں کی تعبیروں سے

وہ مرتبہ پاؤں
کہ ملکوں کے خزانوں کا محافظ میں بھی کہلاؤں

ہوں، تو یہ بات ہے۔ برس سوا برس کی مغز ماری کے بعد مجھے پتہ چلتا ہے کہ گمشدہ کڑی کیا ہے؟ تو اسی لئے خون چوسنے چوسانے کے چکر سے نکلا نہیں جا رہا۔ سادیت

پسندی؛ خود اذیت پسندی؛ بات ان ہی پسندیوں ناپسندیوں کے درمیان
کہیں موجود ہے کہ

میں جب دیکھوں تمہیں پہچان لوں۔
پرتم نہ پہچانو
تو اسی غرض سے کہا جارہا ہے کہ
میں یوسف ہوں مجھے بھی بھائیو
کنوئیں میں پھینکواؤ

اکیلے سفر کا اکیلا مسافر کی پہلی نظم، تفسیر ہے۔ گمشدہ کڑی۔ لیکن یہ کڑی ہے کہاں؛ مجھے پتہ چل گیا ہے۔ یہ کڑی تو اس نے اپنی خفیہ جیب میں ڈال رکھی ہے اور ہم بے وقوفوں کو مزید بے وقوف بناتا ہے۔ اگر یہ کڑی برآمد ہو بھی جائے تو اسے پہلے والے اور اس یوسف کے درمیان ویلڈ کون کرے گا کہ ڈراکولا اور ویمپائر دونوں کی زبانیں لہو کے نشے میں چور ہیں۔ وہی! جس نے پہلے' دوسرے کو لہو کی لذت سے آشنا کیا؛

رنگ آج پھر زرد ہے۔ آج پھر ایک طرف خون کی بوتل اور دوسری طرف گلوکوز ڈرپ۔ ڈیوٹی پر نرس نئی ہے۔ پہلی نرس کی طرح واہی سی۔ یوسف مجھے آنکھ مارتا ہے۔ میں کہنا چاہتا ہوں کہ جب وہ جانتا ہے کہ گمشدہ کڑی خود اس کے پاس ہے۔ اور وہ ویلڈر بھی ٹھیک ٹھاک ہے تو پھر یہ ہچکچاہٹ کیوں؛ مانا کہ

وطن اور گھر کے سوا
میں کہیں بے عزت نہیں ہوا

لیکن اس نے راہِ نجات بھی تو ہجرت ہی میں دیکھی ہے تو پھر اب دیر کیوں۔ اسے ڈانواں ڈول قطعی نہیں ہونا چاہیئے۔ بلکہ یو۔ اے۔ ای کا ویزا فوراً استعمال کرنا چاہیئے، تاکہ کشادگیاں اس کے قدم چومیں اور جب وہ واپس آئے تو زبانوں سے لہو کی لذّت نچڑ چکی ہو۔

نشہ ہرن ہو چکا ہو اور سارا مستقبل "صاف سلیٹوں" پر "صاف زبانوں" سے دوبارہ تحریر کیا جا سکے۔ معاشرے کو بھی تو اپنی کُوکُوؤں سے نجات ملنی چاہیئے۔ وہ کب تک کوکتا رہے گا کہ

کُکُوکُو — یوسف کھوہ — یوسف کھوہ۔

نو مارچ ۱۹۸۴ء یوسف کامران ہمارے درمیان نہیں ہے — اور سن رہا ہے

انتظار حسین پر چند نوٹ

پہلا نوٹ

یہ نوٹ میں نے انتظار حسین کا ناول 'بستی' پڑھ کر الّم غلّم لکھے ہیں۔ اس امید پر کہ اگر یہ بے ترتیب، غیر مربوط سے تاثرات اور بعض اوقات متضاد بیانات کسی ثقہ محقق یا نقاد کے ہاتھ لگ جائیں تو وہ خوش نصیب ان میں مضمر امکانات سے اس طور پہ استفادہ کرے کہ انتظار کو اپنے فن پر ایک عمیق اور جامع کتاب یا کم از کم ایک طویل مضمون میسر ہو اور لکھنے والا بھی شہرتِ دوام پا سکے۔

دوسرا نوٹ

ایسا کوئی شخص میرے ان نوٹس سے استفادہ کرنے کی کوشش نہ کرے جس نے انتظار حسین کے تمام تر فکشن کو پوری توجہ سے نہ پڑھا ہو۔ میری بات اس کی سمجھ میں نہیں آئے گی۔ اگر وہ ایسی صورت میں خود کچھ لکھنے کی کاوش کرے گا تو اس کی بات کس کی سمجھ میں نہیں آئے گی۔

تیسرا نوٹ

ہر اچھے مصنف کی کتاب کو اسی طرح چھپنا چاہیئے جیسے صلاح الدین محمود نے بستی کو چھاپا ہے۔ خوبصورت کتاب، بدصورت شخص کے ہاتھ میں بھی ہو تو ایسی کتاب کی دمک سے

وہ شخص بھلا لگنے لگتا ہے۔ اور بھلا لگنے کے لئے ایسی کتاب کی جو بھی قیمت ہو مناسب ہوتی ہے۔

باقی نوٹ

اگر انور عظیم کی بات مان لی جائے تو —— "منٹو، کرشن، بیدی وغیرہ ہم والی نسل اور میری، ہین را اور خالدہ حسین وغیرہ والی نسل کی درمیانی کڑی میں قرۃ العین حیدر، انتظار حسین اور انور عظیم وغیرہم آتے ہیں۔ ان تینوں کی جڑیں منشی پریم چند کی قدیم حقیقت پسندی کی روایت میں تلاش کی جاسکتی ہیں لیکن اس کے باوجود ان تینوں نے اس زمین پر ایک دوسرے سے اور پریم چند سے بھی انتہائی مختلف سمتیں معین کی ہیں" —— ہوسکتا ہے ان تینوں کی یہ سیراب کن سمتیں نہ ہوتیں اور افسانے پر منٹو کے 'پھندنے' نہ جھولتے تو میری، ہین را اور خالدہ حسین وغیرہم والی نسل کا روپ اور ہی ہوتا۔ ئی سمتیں جمع تفریق، ضرب، تقسیم ایسے سادہ حساب کتاب سے کہ پیچیدہ بائنری میتھیمیٹکس ہی کے جوڑ توڑ اور دائمی توازن کے نتیجے میں متعین ہوتی ہیں۔

فکشن لکھنے والا ہر کوئی اپنا MICROCOSM اپنی دنیا خود تعمیر کرتا، بساتا ہے۔ دیکھنا یہ چاہیئے کہ اس کی تخلیق کردہ دنیا اس کے اپنے سیاق و سباق میں، چاہے وہ کسی بھی نظریئے سے کسی بھی انداز میں کی گئی ہو، قائل کرتی ہے یا نہیں۔ اس دنیا کی تعمیر کے اغراض و مقاصد سے نظریاتی اختلاف تو کیا جاسکتا ہے۔ لیکن اس پر فتوے دینے، حد جاری کرنے یا ملامت کرنے سے بہتر طریقہ یہ نہیں کہ اس سے بہتر دنیا زیادہ قائل کرنے کے انداز میں تخلیق کی جائے؟ یا ایسی تخلیق کے امکانات کی نشاندہی کی جائے؟ اس ضمن میں سلسلہ بندی یا لیبل لگانے کی ضرورت بھی شاید سہل پسندی کی دلالت ہے یا عقیدہ پرستوں کا مرغوب مشغلہ۔ سلسلہ بندی، تجنیس یا لیبل چسپاں کرنا سائنسی علوم کی تو بنیادی ضرورت ہے لیکن

ادب میں ایسی تجنیس کہیں محض اس لئے تو نہیں کی جاتی کہ "گلشن کا کاروبار چلے"؟

ناول کی تاریخ میں سب سے قدیم ،طویل داستانیں اساطیر ہیں۔ ویسے انتظار حسین کے جدِ امجد رتن ناتھ سرشار کے بعد مرزا رسوا سے آگے چند نام گنوانے میں کوئی حرج نہیں۔ نذیر احمد (ڈپٹی) محمد حسین آزاد (مولانا) راشد الخیری (مصورِ غم) پریم چند (منشی) ایم اسلم (نقاشِ فطرت) رئیس احمد جعفری، رشید اختر ندوی اور پھر نسیم حجازی کہ تاریخِ شاہانِ اسلام جن کے تابع ہے۔ شوکت صدیقی، اے حمید نے بھی ناول کو خوب کھنگالا۔ خواتین کا تو خیر ذکر ہی کیا۔ ناول کو جتنا انہوں نے نوازا ہے اس کی مثال کسی اور صنف میں نہیں ملتی۔ عصمت چغتائی، خدیجہ مستور، بانو قدسیہ، جمیلہ ہاشمی کے قبیلے کا معاملہ الگ ہے۔ حجاب امتیاز علی اور مسز عبدالقادر بھی اپنی ذات میں انجمن لیکن اے آر خاتون کی قیادت میں خواتین کے انبوہِ کثیر ناول کے میدان کو جس طرح باورچی خانہ بنایا ہے اور لنگر جاری کیا ہے۔ اس میں ہم صرف خود کفیل ہی نہیں بلکہ یہ ایک ایسی پیداوار ہے جس کی مقدار ہماری ضروریات سے بہت فاضل ہے اور جسے ہم اپنی کسی پی ایل فور ایٹی کے تحت ایڈ کے طور پر دے سکتے ہیں۔ اور اگر اسے کوئی قبول کرنے پر تیار نہ ہو تو کم از کم سمندر میں ڈمپ کرا سکتے ہیں۔ (پھر سمندری مخلوق کا مسئلہ ہے) اور یا پھر خاندانی منصوبہ بندی کے ساتھ ساتھ ناول کی منصوبہ بندی کا شعبہ بھی کھلوایا جا سکتا ہے۔ ڈبلیو ایچ او کو اس کام بھی آنا چاہیئے۔

انور غالب کا ناول میری اس رائے سے مستثنیٰ ہے۔ (یاد رہے، انور عظیم انور جلال، انور سجاد، سرف انور یا دوسرے مرد انوروں کے برعکس انور غالب خاتون کا نام ہے) معلوم نہیں ابھی تک اہل نظر کی نظر اُن کے ناول "رات کا سورج" کیوں نہیں دیکھ سکی۔ سرئیلسٹ انداز میں یہ ایک عجیب داستان ہے جس کے مطالعے اور پرکھ سے اہل نظر، ناول کی ایک اور جہت سے روشناس کرا سکتے ہیں اور انور غالب کو

مزید ناول لکھنے پر اکسا سکتے ہیں۔

ناول کی ضخامت : 'علی پور کا ایلی' دیکھنے میں ہمارے ادب کا شاید سب سے صحت مند بھاری بھر کم ناول نظر آتا ہے۔ لیکن ذیابیطس کے بعض مریض بھی ایسے ہی نظر آتے ہیں۔

کاش، 'اداس نسلیں'، 'آگ کا دریا' کے بعد نہ لکھا جاتا۔

عزیز احمد اردو ناول میں کلاسیکی روایت کی انتہا ہیں۔

وہ لکھنے والے جن میں آنچ نہیں ہوتی، پنپنے کے امکانات نہیں ہوتے۔ قوت نشوونما نہیں ہوتی۔ وہ ٹھنٹھ بن کر رہ جاتے ہیں اور اگر لکھتے رہنے پر مُصر ہوں تو اُن کی تحریریں CRETINISM (بونے پن) میں مبتلا نظر آتی ہیں۔ یہ ایک ایسا مرض ہے جو بڑھنے پھولنے کے غدودی عرق کے نظام انہضام میں گڑبڑ یا غدود کے بے کار ہونے پر لاحق ہوتا ہے۔ ظاہر ہے ادب کو یہ مرض 'ادیب ہی کے واسطے سے چمٹتا ہے۔ 'آگ کا دریا' نے ناول کو اس مہلک مرض سے بچایا اور انتظار حسین کا 'بستی' ناول کے لئے ایک اور توانائی کی دریافت۔

کسی بھی انداز کو اس کی انتہا تک پہنچانے والے، نیا روپ، نیا انداز دینے والے انگلیوں پر گنے جا سکتے ہیں۔ پھر بھی انگلیاں بچ رہتی ہیں۔

'بستی' کو پڑھتے وقت انتظار کے افسانوں کو یکسر بھول جانا چاہیئے۔ اگر کوئی اس کوشش میں کامیاب نہ ہو تو احساس ہوگا کہ جو کچھ انتظار نے جس انداز میں ناول میں کہا ہے وہ کہیں بہتر طور پر اپنی کہانیوں میں کہہ چکا ہے۔

انتظار ایک ماہر، چابکدست کہانی کار ہے۔ بے زبان نہیں۔ بے لگام نہیں۔ زبان پر مکمل عبور کے باعث لفظوں کو پلاستی سین کی طرح جیسے چاہے ڈھال لیتا ہے۔ داستانی اسلوب اس کی مجبوری بھی ہے کہ اس طرز احساس کے لئے یہ

پیرایۂ اظہار قدرتی ہے۔ قدامت پسندی، ماضی کی طرف مراجعت، پدرم سلطان بود اگر اسلوب اور زبان اس طرزِ احساس سے لگا کھاتے ہوں تو سونے پر سہاگہ ہو جاتا ہے۔ لیکن فرانز فینن یہ بھی تو کہتا ہے کہ نو آزاد ممالک کے لوگوں، خاص طور پر دانشوروں کا ردِ عمل آزادی بعد انتہائی ہوتا ہے کہ جتنی شد و مد کے ساتھ وہ اپنے حاکموں کی بندر نقالی کرتے ہیں، سامراجی رشتوں سے یکسر منقطع ہونے کے لئے اسی شد و مد کے ساتھ اپنی اصل کی تلاش اور شناخت کے لئے ماضی کی طرف مراجعت کرتے ہیں۔ روایت سے خود کو شدت سے جوڑتے ہیں اور یہ ایک انقلابی اقدام ہوتا ہے۔ میرے اس اشارے سے انتظار کو خوفزدہ نہیں ہونا چاہیئے۔ اس کی فکشن کے کُلّی سیاق و سباق میں شاید اس کا یہ انقلابی اقدام، انقلابی نہیں رہتا، اس کے لئے اور بھی لوازمات کی ضرورت ہوتی ہے۔

"بستی" ایک طویل مانولاگ ہے۔ شعوری رو، اجتماعی لاشعور، فلیش بیک، حال اور آخری ابواب میں فلیش فارورڈ بھی۔ معروضی صورتِ حال کو دیومالا، تاریخ اور حکایتوں کی وساطت سے سمجھنا، بیان کرنا، کنکریٹ صورتِ حال سے گریز نہیں بلکہ ماضی کے ساتھ حال کا تسلسل قائم کر کے قاری کے ذہن پر نقش بنانے کا ایک کامیاب طریقہ ہے۔

انتظار ایک ماسٹر کرافٹس مین ہے۔ لیکن کسر نکالنے والے بھی کہاں چوکتے ہیں۔ مائیکل اینجلو نے جب شہرہ آفاق مجسمہ داؤد تراشا تو ایک نقاد نے اعتراض کیا کہ اگر اس کی ناک قریباً ایک سُوت اور تراش دی جائے تو یہ ایک لاثانی مجسمہ ہوگا۔ بیچارے مائیک نے ہاتھ میں چھینی کے ساتھ، نقاد سے چوری، تھوڑا سا سنگ مرمر کا برادہ لے کر مجسمے کی ناک کے قریب ٹھوکا ٹھاکی کی۔ نقاد ہاتھ سے گرتا برادہ دیکھ کر مطمئن ہوگیا کہ مائیک نے اس کے زرّیں مشورے پر عمل کیا ہے۔ مائیکل اینجلو نے

فارغ ہوکر تجسس طلب نظروں سے نقاد کو دیکھا۔ نقاد نے گرمجوشی سے آگے بڑھ کر اسے گلے سے لگاتے ہوئے کہا۔ اب یہ لاثانی ہے۔

انتظار کے فن کا ارتقاء، اس کی نشوونما اور اس کے آخری مظہر 'بستی' کے تجزیئے اور اس کے مقام کی جانچ اور اس کے فن پر اس کے اپنے تاثرات کے علاوہ دوسروں کے اثرات جاننے کے لئے تر دگنیف، کافکا، آئینسکو، صادق ہدایت کامیو اور اسی قبیل کے دوسرے لکھنے والوں کی تحریروں سے واقفیت نقادوں کی مجبوری ہوگی اور اگر مابعد الطبقاتی جوڑ دیکھنا ہو تو ڈی ایچ لارنس اور جیمز جوائس کو بھی نظرانداز نہیں کیا جاسکے گا۔

ہندی دیومالا (آریائی دیومالا کہ جسے بعد میں ہندو دیومالا کہا گیا) اور عربی اساطیر (جنہیں اسلامی اساطیر بھی کہا جاتا ہے۔) کی کہیں مماثلت اور کہیں ان کو گڈمڈ کر کے مدعا کا بیان، اکثر دبیشتر دیومالا تاریخ ایک دوسرے میں ڈوبتے ابھرتے، کچھ صوفیانہ اندازِ نظر، کہیں کہیں بھگتی تحریک کے احیاء کی خواہش لیکن بات منڈھے چڑھتے رہ جاتی ہے۔ میری بات کی تصدیق وہ لوگ کرسکتے ہیں جو تصوف میں درک رکھتے ہیں اور امام غزالی، ابن العربی اور ابنِ رُشد کو ان کی تحریروں اور عمل کے حوالے سے جانتے ہیں اور حسین ابنِ منصور حلاجؔ ایسے عارفین کے انجام کو بھی۔ یہ لوگ دانشور تھے۔ شاعر تھے۔ لیکن ان کی زندگی اور انجام گواہ ہیں کہ انہوں نے حاکم طبقوں اور پاپائیت کے گٹھ جوڑ کو کس نظر سے دیکھا۔ علمی کٹھ ملائیت، حقیقت شناسا ذہن کو قتل تو کرسکتی ہے۔ لیکن مار نہیں سکتی۔ صوفیا کا مسلک، عشق کے حوالے سے حتمی سچائی اور حقیقت کا عرفان اور اپنی ذات کا ادراک ہے۔ ان کے نزدیک امام غزالی کے قول کیمطابق مذہب کی مذہبی اور نفسیاتی شمولیت بنیادی اور فطری طور پر ایک ہوتی ہے۔ عارفِ کامل اور حقیقی صوفی نہ صرف راہِ عمل کی نشاندہی کرتا ہے۔ بلکہ اس پر چلتا بھی ہے۔ تصوف

ہیں بے عمل صرف وہ درویش ہوتے ہیں جو اس راہ سے بھٹک جاتے ہیں یا جن کی نشو و نما بوجوہ رک جاتی ہے۔ سو تاریخ سے تو یہی پتہ چلتا ہے کہ حقیقی صوفی مسلک کے معتقد بالآخر حاکم طبقوں اور پاپائیت کے گٹھ جوڑ کے نتیجے میں مروجہ انسان کُش نظام اور انحطاط پذیر اخلاقی اقدار کے خلاف جہد سے بنتے ہیں۔ عاشق ظالم نہیں ہوتا وہ تو ظلم کو برداشت کرتا ہے۔ سو انتظار حسین فرار ہو جاتا ہے۔ خواہ مخواہ کی تشکیک اُسے ڈانواں ڈول کر دیتی ہے اور انجام اُسے خوف زدہ کر دیتا ہے۔ صابرہ اس کی گواہ ہے اور انیسہ بھی۔ لیکن یہ بھی کیا ضروری ہے کہ ادیب کسی خاص مسلک کا لازماً پیرو ہو۔

بزدلی جب اندر سے ملامت کرتی ہے تو احساسِ ندامت سے چھٹکارا حاصل کرنے کا ایک طریقہ شاید یہ بھی ہے کہ انسان خود اذیتی سے تلذذ حاصل کرنے لگے، آہ و زاری کرے اور یاد کرے ان زمانوں کو، حکایتوں کو کہ شاید اسی طرح کوئی قوت نمو پالے۔ مقابل ڈٹ جانے سے صورتِ حال میں تبدیلی ناگزیر ہوتی ہے۔ انتظار تبدیلی نہیں چاہتا کہ نیا پن اُسے خوف زدہ کرتا ہے۔ اور پھر طبیعت میں جو گرہ ہے اس کا کیا بنے گا۔ ماہرین کا کہنا ہے کہ رد یے بچپن ہی سے متعین ہو جاتے ہیں۔ جانے فرائیڈ کے حوالے سے بات کہاں تک پہنچے۔ انتظار کی سائیکی میں گرہ بڑ غالباً اس وقت ہوئی جب اس کے گاؤں میں نئی نئی بجلی آئی تھی اور اس نے بجلی کے کھمبوں سے تنے تاروں سے بندروں کو لٹکتے مرتے دیکھا تھا۔ سو ہر وہ شے جو تبدیلی کی علامت ہے چاہے بہتری ہی کی نشاندہی کرے۔ انتظار اس سے بدک جاتا ہے۔ لڑکیوں کے ساتھ بھی یہی کہ جانے کیا ہو جائے۔ مدتوں بعد جب انیسہ کے ساتھ کوئی امکان بنتا نظر آتا ہے۔ کچھ کھلنے کی جرأت بھی کرتا ہے پر انیسہ کی طرف سے ایک پیاری سی ڈانٹ اور پھر اپنے کمرے میں آنے کی دعوت۔ انتظار دہیں ہراساں ہو جاتا ہے۔ یا پھر انتظار فطرتاً شریف آدمی ہے۔ اگر وہ انیسہ کے ساتھ کمرے میں چلا بھی جاتا تو ؟ تو کیا ہو جاتا ؟!

میں نے "بستی" کے انتظار حسین اور "روپ نگر" کے ذاکر کو گڈ مڈ کر دیا ہے یا
خود ہی ہو گئے ہیں۔ تخلیق میں تخلیق کار کی اپنی جھلک کسی نہ کسی طور تھوڑی بہت تو ہوتی
ہی ہے۔ لیکن بعض تحریروں پر خود نوشت سوانح کا گمان شدت سے ہوتا ہے۔ مصنف
کے ساتھ مرکزی کردار کی مماثلت کی وضاحت بھی شاید صوفی طریقے سے بہتر ہو سکے۔
صوفیا کے ہاں اسم کی خاص اہمیت ہوتی ہے۔ ہر اسم ماخذ کی طرف پلٹ کر ابجد کے
حوالے سے ضرورت ہو تو دوبارہ ترتیب دے کر اس کے مخفی معنوں کو واضح کیا جاتا
ہے۔ ذاکر اور انتظار کے اسموں پر توجہ دی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ذاکر اور انتظار بالآخر
باطنی معنوی اعتبار سے ایک ہی راستے پر ہیں۔ ذاکر ماخذ ذکر ہے۔ ذکر کہ جو درویشوں
کی ابتدائی مشقوں میں سے ایک مشق بھی ہے۔ اس کا بنیادی مطلب ہے یادوں کے
حوالے سے یاد کرنا۔ یعنی ماضی کو حافظے میں لانا۔ بار بار ایک ہی بات کو کہنا۔ دونوں
حوالوں سے مرکزی کردار کا نام "ذاکر" بہت مناسب ہے۔ اور اسی نام میں انتظار کی
شناخت کی گھنڈی بھی ہے۔ ذاکر سے تو کچھ کہا نہیں جا سکتا۔ لیکن انتظار کو
کو حکیم سنائی کی یہ بات اب پلے باندھ لینی چاہیئے جو انہوں نے بار بار ماضی کو حافظے
میں لانے یا ایک ہی بات کو بار بار کہنے کے متعلق کچھ یوں کہی ہے کہ حد سے بڑھ کر
ذکر عارفوں کی مجلس میں نہیں پایا جاتا اور جہد کے بغیر ذکر کے کوئی معنی نہیں۔

بستی کے کردار بظاہر دھندلے دھندلے، جیسے ململ کے پردے سے دکھائی
دیتے ہیں۔ اگر خود بھی ذرا محنت کی جائے تو معلوم ہوگا کہ مائیکل اینجلو نے سنگِ مرمر
میں پیکروں کے نقوش متعین کر دیئے ہیں۔ اب یہ ہماری اپنی صلاحیت پر منحصر ہے
کہ ہم پیکروں کو کس مہارت سے تراشتے ہیں۔ تخلیقی قاری اور غیر تخلیقی قاری میں بہت
فرق ہوتا ہے۔ حکایتوں، استعاروں، پیچیدہ مرکزی علامتوں کی معنویت اور
ہیئت کے تجربوں اور مکالموں کی اہمیت کو سمجھنے کے لئے کچھ تو سوجھ بوجھ درکار

ہوتی ہے۔

انور عظیم نے کہا ہے کہ انتظار حسین روحانی اور اخلاقی اقدار کے بنجر بن کو ٹی ایس ایلیٹ کی طرح مذہبیت سے سیراب کرنا، ہرا بھرا کرنا چاہتا ہے۔ درست، لیکن عظیم روایت اور عظیم تاریخ کے خالی خولی حوالوں سے نشاۃ الثانیہ کا خواب پورا ہو سکتا ہے؟ کیا اس کے لئے دوسرے بہت سے اہم عوامل کو بھی شامل کرنا ہوگا؟ وہ عوامل کہ جنہیں شامل نہ کرکے ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی ناکام ہوئی اور مشرقی پاکستان بنگلہ دیش بنا۔ جس کا گہرا، نیستی پر بھرپور چھایا ہے۔ اسی انداز میں ایسے متوقع آشوب کی نشاندہی فلیش فارورڈ میں بھی کی گئی ہے۔ اگر ان عوامل کو حقیقت جان کر ان کا تجزیہ نہ کیا جائے اور اسے صورتِ حال کی کلیت میں شامل نہ کیا جائے۔ تو اچھے خوابوں کی الٹی تعبیروں کے معنی سمجھ میں نہیں آسکتے۔ زیادہ سے زیادہ جھنجھلایا جاسکتا ہے۔ کفِ دست مَلا جاسکتا ہے۔ بے عمل ہوا جاسکتا ہے یا پھر ماتم کیا جاسکتا ہے۔

جانے کیوں مجھے ناول کا زاویہ نظر اس زمین کے سپتر کا محسوس نہیں ہوتا بلکہ ایک خارجی (مذہبی اصطلاح میں نہیں) کا لگتا ہے۔ وسطی ہند کی تہذیب، خاص طور پر وہاں کے مسلمانوں کی تہذیب کو وادیٔ سندھ کی تہذیب، یہاں کے مسلمانوں کی تہذیب میں گرافٹ کرنے کی کوشش انتظار کی خواہش ہے۔ ہجرت اس کے لئے وصال کا وسیلہ بن نہیں پاتی بلکہ اجنبیت، کٹ جانے کا احساس پیدا کرتی ہے۔ سمجھ میں نہیں آتا۔ رامائن، مہابھارت اسی وادیٔ سندھ میں لکھی گئیں۔ جاتک کہانیاں اسی وادی کے ٹیکسا شیلا کی پیداوار ہیں۔ اسلامی تہذیب کا منبع یہی سرزمین ہے۔ یہ علاقہ اس تہذیب کا سرچشمہ ہے جس نے باقی ہندوستان کو سیراب کیا۔ صدیاں بعد ہجرت کے وسیلے سے انتظار اپنی اصل، اپنے ماخذ کو لوٹتا ہے پھر بھی بھولا بادشاہ خود کو گمشدہ سمجھتا ہے۔ اور ناستالجیا میں گرفتار ہو جاتا ہے۔ اگر اس کے اس

احساس کا پوسٹ مارٹم کر کے دیکھا جائے تو کیا یہ کٹ جانے کا احساس اور ماضی کے لئے بے قراری دراصل اس نے پردہ تو نہیں ڈالا۔ اپنے روپ نگر کی مٹی سے وابستگی پر ؟ کہ جہاں اِسے سب سے پہلے اپنے جسم کی آگہی ہوئی۔ جس جگہ، جس کے حوالے سے انسان کے جسم میں پہلی سنسنی دوڑتی ہے، وہ جگہ، وہ شخص، وہاں کے باسی، چرند پرند، درخت پھول پودے، عمارتیں، وہاں بسر کی ہوئی زندگی ساری عمر کے لئے ذہن سے چمٹا کنکھجورا بن جاتے ہیں۔ ہجر ایک اذیت، اس پر ہجرت اس سے بھی بڑی اذیت۔ فرائیڈین نفسیات میں چابی کس بات کی علامت ہے؟ چابیوں کا گچھا جو اتنے برس بعد بھی زنگ آلود نہیں ہوتا؟ چابیوں کا گچھا کسی اور معمہ کی کلید بھی ہے؟

انتظار حسین کے جزئیے ترکیبی میں کربلا کے بعد، ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کی اہمیت بہت زیادہ ہے۔ باقر مہدی نے اپنے مضمون میں انتظار کا ایک بیان نقل کیا ہے۔ "میں ۱۸۵۷ء کا گمشدہ سپاہی ہوں۔ جو افسانہ نویس بن گیا ہے۔" درست۔ انتظار اور سپاہی؟ سمجھ میں آتا ہے کہ وہ جنگِ آزادی ناکام کیوں ہوئی۔

بعض وقت میں حیران ہوتا ہوں، اگر ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کامیاب ہو جاتی؟ اگر وطنِ عزیز کا ایک حصہ علیحدہ نہ ہوتا، کشمیر کا مسئلہ حل ہو جاتا۔ اور اگر واقعہ کربلا نہ ہوتا تو؟ لیکن یہ سب کچھ کیوں نہ ہوتا۔ اگر کی گنجائش کا سوال ہی کیا۔ پھر بھی "چھیڑ خوباں" ہی کے لئے سہی۔ اگر یہ سب کچھ مثبت نتائج کا حامل ہو جاتا اور انتظار وہیں رہتا جہاں سے ہجرت کر کے آیا ہے تو کیسی کہانی لکھتا؟ ٹکسالی یا نفسیاتی کہانیاں؟ یا اپنی مٹی کے ساتھ والہانہ وابستگی کے باعث روپ نگر کا ٹواری ہوتا۔

ہوموسیپئنس جب خود کو فطرت سے بلند کر لیتا ہے اور نظامِ فطرت میں اپنے شعور کے باعث اپنی حیثیت ایک انسانی فطری وجود کے حوالے سے مسلم کر لیتا ہے۔ تو فن ایک ایسی کارگزاری بن جاتا ہے کہ جس کے وسیلے سے اس کی یہ خاص قابلیت

جسے بھی چھوتی ہے اُسے انسانیا لیتی ہے۔ لہٰذا تخلیقی قوت انسان کی سرشتِ اوّل ٹھہرتی ہے۔ فن اس کے لئے وہ میدان ہوتا ہے جس میں وہ اپنی تخلیقی قوتوں کو لاتناعی طور پر بروئے کار لاتا ہے۔ چونکہ یہ ایک تخلیق ہوتی ہے اس لئے فن پارہ ہمیشہ یکتا ہوتا ہے اور فنکارانہ کاوش ایک قسم کا ایڈونچر۔ فن حقیقت کا محض عکاس ہی نہیں ہوتا بلکہ نئی حقیقت کو جنم بھی دیتا ہے۔ فن ہی ایک ایسی قوت ہے جو انسانی حقیقتوں انسانیائی ہوئی اشیاء کو محنت کے واسطے سے انہیں لاتناعی طور پر وسیع کرتی ہے، سیراب کرتی ہے۔ حقیقت کے ساتھ ہمارا رابطہ، تعلق بیک وقت عمیق بھی ہو جاتا ہے اور وسیع بھی۔

تو ہو بہو ئیت فن میں کوئی شے نہیں ہوتی کہ حقیقت کو کاپی کیا جا سکتا ہے نہ توالد۔ جب فنکار حقیقت کا سامنا کرتا ہے تو وہ اس کی فوٹوسٹیٹ نہیں بناتا۔ بلکہ وہ اسے اپنے بس میں کر کے انسانی معنی دیتا ہے۔ اسی لئے فن کے تخلیقی جوہر کے بارے میں کوئی حتمی اصول قائم نہیں کیا جا سکتا۔ یہ تو معاشرتی ڈھانچوں کی ڈھلائی اور تخلیقی قوتوں کے مابین جدلیات سے ظہور میں آتا ہے۔ اگر اس رشتے کو سمجھ لیں تو صرف انتظار حسین ہی نہیں، کسی بھی لکھنے والے کے سلسلے میں دو انتہاؤں سے بچ سکتے ہیں۔ ایک تو مارکسی کٹھ ملائیت جو فن کے مخصوص اور بہت حد تک خود مختار کردار کو یکسر نظر انداز کر دیتی ہے۔ ادب، تاریخی، معاشی، معاشرتی، عصری سیاق و سباق ہی میں تخلیق ہوتا ہے۔ چونکہ یہ سیاق و سباق جامد نہیں ہوتا۔ اس لئے اظہار کے وسیلے بھی مسلسل وسیع ہوتے رہتے ہیں اور اظہار کے نئے پیرائے کی تلاش یا پرانے پیرایۂ اظہار میں اُپج پیدا کرنا ایک ضرورت بن جاتا ہے کہ ان وسیلوں سے اظہار و ترسیل ممکن نہیں ہو پاتی جو ایک خاص وقت میں لکھنے والے کو میسر ہوتے ہیں۔ ہر فن اپنی فطرت میں اختراعی ہوتا ہے۔ اجتہاد کرتا ہے۔ عظیم فن پارے کی عظمت شاید روایت سے

ناطہ توڑنے کی قوت بھی مضمر ہوتی ہے۔ جو نیا ہے، تخلیقی ہے، انقلابی بھی ہے (انتظار
کو اس لفظ سے سراسیمہ نہیں ہونا چاہیئے۔ اس سے میری مراد محض جدید پن سے ہے۔
کمال مخمصہ ہے بیل گاڑی کے فراق میں تو زمین و آسمان کے قلابے ملا دیئے جائیں لیکن
خود سفر کرنا ہو تو ہوائی جہاز سے کم کی سواری پر مانتے نہیں) لیکن ادب/ فن میں روایت
سے دو ٹوک انحراف اس نوع کا حتمی یا بنیادی نہیں ہوتا جو سائنس اور سائنس سے متعلقہ
شعبوں میں ہوتا ہے۔ جدلیاتی معنوں میں ہر نفی اپنے اندر ماضی کی مثبت اور قیمتی اقدار
کو اپنے اندر جذب کئے ہوتی ہے۔ اس کا مطلب یہ بھی ہے کہ ہر نئی فنی تخلیق اس
انتہا سے شروع ہوتی ہے کہ جس پر فنی تخلیق تاریخی طور پر پہنچ چکی ہے۔

ـــــ میکسیکو کا مارکسی ادیب، ادولفو سانچے واسکوئے ... "فن اور سماج"۔

طبقاتی معاشرے میں انسان کا وجود اور کچھ نہیں ماسوا اس کے حقیقی جوہر کی
تقطیر کے، اسی لئے وہ اپنی ذات سے تنہا ہو کر، متروک ہو کر لا۔انسان بن جاتا ہے۔
عملیت، بے مقصدیت کیونکہ جدوجہد کی ناکامی اس ذاتی جدوجہد کی کہ جو وہ تنہا طور
پر منظم بے انصافیوں کے خلاف کرتا ہے۔ اگر انتظار کے ذاکر کو یوں دیکھا جائے
جیسے واسکوئے کافکا کے 'کے' کو دیکھتا ہے تو اپنی تخیل پرستی، حکایتوں، داستانوں
تاریخ پرستی کے حوالوں سے محض نیک خواہشوں، اور ان خواہشوں کی تکمیل کے لئے
زرخیز فضا کے باوجود اس فضا سے استفادہ نہ کرنے کی بے عملی جو بانجھ پن پر
منتج ہوتی ہے۔ انتظار حسین اتنا قنوطی، یاسیت کا مارا، منفی سوچ رکھنے والا یا دوسرے
معنوں میں غیر ترقی پسند نظر نہ آئے۔ واسکوئے کے مطابق کافکا کا 'کے' ہمیں انفرادی
جدوجہد کے بانجھ پن کا احساس دلاتا ہے لیکن اس کی دنیا میں اس کے سوا اور کوئی چارہ
بھی نہیں کہ اس قسم کی جدوجہد کو باثمر ہونے کے لئے اس کا رُخ معاشرتی، معاشی نظام
کی جانب ہونا چاہیئے۔ جس نے اسے کاٹ کر ایک کٹی ہوئی دنیا میں چھوڑ دیا ہے۔

اس دنیا میں کہ جس نے "کسے" کو مجرم ٹھہرایا ہے۔ اس دنیا میں اس قسم کی ہر خواہش بے ثمر ہوگی اور جد و جہد بھی تا آنکہ یہ جد و جہد طبقاتی معاشرے کا ادراک کرے۔ اور اس کی معاشی معاشرتی بنیادوں کو جڑوں سے کھود ڈالے اور یہ ذاتی جد و جہد ان سماجی ڈھانچوں کو تبدیل کرنے کے لئے اجتماعی عمل کا حصہ بن جائے۔ ایسی صورتِ حال کا بیان (زرد کتا، آخری آدمی)، ایک جعلی انفرادیت سے پردہ اٹھانا، اس صورتِ حال پر تنقید کا درجہ رکھتا ہے کہ یہ دنیا کا فنکار / انتظار کے لئے قابلِ قبول نہیں۔ نیم جاگیردارانہ، نیم سرمایہ دارانہ اور نئے نوآبادیاتی دلالی نظام میں جعلی اقدار اور معاشرتی دیوالیہ پن کا اظہار، بے عملی سے الجھن، خالی خولی نعروں کے کھوکھلا پن اور عمومی صورتِ حال سے بیزاری متقاضی ہے کہ انتظار کو ایک نظر واسکوٹ کی آنکھوں سے بھی دیکھ لیا جائے۔

اتنے سوالوں میں یہ سوال بھی کہ آزادی کے چھتیس برس اور ملک کا ایک حصّہ گنوانے کے باوجود اپنے تشخص کی تلاش ابھی کیوں جاری ہے؟ یوں تو نہیں کہ اس طرح ہم اپنی نیتوں پر پردہ ڈالتے ہیں؟ یا ہم اس ذمہ داری سے عہدہ برآ نہیں ہونا چاہتے۔ یا اس کی اہلیت نہیں رکھتے جو تاریخ کا تقاضا ہے؟ یا پھر ہم ریت میں سر دبا لینے والوں کی قبیل سے ہیں؟ بشارتوں کی کئی صدیوں کو محض توہم کی سطح پر سمجھا سمجھایا گیا کہ حال مست یا مال مست رہیں، جب بشارت کا وقت ہو تو بات کو بیچ ہی میں چھوڑ دو کہ گمشدہ سپاہی کے لئے بشارتوں کی رمز کو جاننے میں بڑی خواری ہے؛ لیکن سید الساجدینؓ نے پالنے والے کی قسم کھا کر برملا کہا کہ انہوں نے صبحِ بنو اُمیہ کے ظلم میں کی۔ ذاکر کے ابا کا کہنا ہے کہ تب سے اب تک، وہی صبح چل رہی ہے اور ظہور تک چلے گی۔ مسئلہ یہ ہے ظہور کی شناخت کرنا اور اس کے ساتھ دنیا کو بھی عمل اور جہد میں شرکت کے لئے مجبور کرتا ہے۔ وقت کے نظام سے مبانیت طلب کرتا ہے۔ تجارب کی صورت پیدا کرتا ہے۔ کیا تب انتظار حسین افسانہ نویس "گم شدہ" ہو کر پھر سے سپاہی بن سکے گا؟ شاید ہمیں ظہور

کا بھی انتظار نہیں بلکہ کسی ایسے نجات دہندہ کا انتظار ہے جو آئے، ہماری شرکت کے بغیر ہمارے معاملات ہمارے لئے سب ٹھیک ٹھاک کر دے ——— اور پھر چلا بھی جائے۔

لیکن کوفے سے بھاگنے کی کوشش تو پھر کوفے ہی میں لا پھینکے گی۔ اب یہ اپنے ظرف پر منحصر ہے کہ کوفے کو چوہے دان سمجھ کر اس میں چوہے بن کر چکر کاٹنے لگیں یا ———

اور اگر یکہ ہمارا خواب ہے اور تقدیر ہماری کوفہ ہی ہے تو انتظار کے لئے حضرت امام حسینؓ سے کر آج تک پیش کی گئی تمام بڑی چھوٹی شہادتوں کے کیا معنی بنتے ہیں؟

انتظار حسین بہت کائیاں ہے۔ وہ اپنی خوف زدگی کو سکوت میں ڈھال لیتا ہے اور کوشش کرتا ہے کہ اس کی بے زبانی کو زبان سمجھا جائے۔

آخری نوٹ

بستی میں ماسٹر فکشن رائیٹر اپنی انتہا کو پہنچ گیا ہے۔ یہ اس کی فکشن کی سمیٹ ہے۔ یہ تکمیل ہے۔ اس کے بعد دائرہ ہے۔ گنبد ہے، حبس ہے۔ اب اگر استادِ فن کو اپنا سفر جاری رکھنا ہے تو اسے یہ دائرہ توڑنا ہوگا۔ تازہ ہوا کے لئے گنبد سے باہر نکلنا ہوگا۔ سفر کے لئے نیا راستہ تلاش کرنا ہوگا۔ خود کو بدلنا ہوگا۔ اب اسے یہ جرأت کرنی پڑے گی کہ زندہ رہنا جرأت چاہتا ہے اور اگر استاد اس میں اپنی ہتک نہ سمجھے تو فی الحال ہیچمدان راقم الحروف ہی کے تجربات سے جائز ناجائز فائدہ اٹھا سکتا ہے۔

فٹ نوٹ

قارئین، محققین، ناقدین حتیٰ کہ انتظار حسین کا بھی میری رائے سے متفق ہونا ضروری نہیں ———

مسعود آشعر کا جہنم یا بچھڑے کا گیت

میں جانتی ہوں
بازار میں خریدنے کے لئے
گائے کا ایک بچھڑا ہے
اور آسمان کی بلندیوں میں
ابابیلیں اپنے پیروں سے ہواؤں کو کاٹتی اڑتی چلی جا رہی ہیں
ہوائیں قہقہے لگا رہی ہیں
زور زور سے ہنس رہی ہیں
وہ ہنستی رہتی ہیں
سارا سارا دن، اور
گرمیوں کی آدھی آدھی رات تک

یہ اس گیت کا آغاز ہے جو کبھی جون بائیز نے ویت نام کی جنگِ آزادی کے حق میں اور ویت نام میں اپنے ملک کی جارحیت کے خلاف گایا تھا۔ کیپیٹال ہل، لنکن سنٹر، پینسلوانیا ایوینیو۔ ہزاروں کا مجمع۔ گلے میں گٹار، گندا لباس۔ گرد آلود ننگے پیر، "بچھڑے کا گیت" ایک دلدوز چیخ، جون بائیز۔

• معلوم نہیں کس نے کہا ہے کہ اگر کسی شخص کو جنت میں تنہا بھیج دیا جائے تو اس وقت تک جنت سے پوری طرح لطف اندوز نہیں ہو سکے گا جب تک وہ کسی دوسرے

شخص کے سامنے جنت کی ایک ایک نعمت کا ذکر نہ کرے ______ خوشی شرکت مانگتی ہے۔"

یہ مسعود اشعر نے کہا ہے۔

"اگر کسی شخص کو جہنم میں تنہا بھیج دیا جائے تو اس وقت تک جہنم سے پوری طرح کرب اندوز نہیں ہو سکے گا جب تک وہ کسی دوسرے شخص کے سامنے جہنم کی ایک ایک اذیت کا ذکر نہ کرے ______ اذیت بھی شرکت مانگتی ہے۔"

یہ میں نے کہا ہے۔

تو یوں احساس میں شرکت دونوں صورتیں مانگتی ہیں۔

مسعود کے بیان سے ظاہر ہوتا ہے کہ اس کی کوئی جنت ہے جس کی نعمتوں کا ذکر کر کے وہ ہمیں اپنی خوشیوں میں شریک کرنا چاہتا ہے۔ میں نے اس کے افسانوں کا پہلا مجموعہ "آنکھوں پر دونوں ہاتھ"[1] پڑھنے کے بعد اپنا جہنم والا بیان جاری کیا کہ میرا خیال تھا وہ میری آنکھوں پر دونوں ہاتھ رکھ کر مجھے اس جہنم سے نکال کر جنت میں لے جائے گا، پس منظر میں جنت کا ہلکا ہلکا الیوژن کہ جہنم اب ختم ہوا، اب ختم ہوا۔ لیکن طویل سفر کے بعد جب آنکھوں سے ہاتھ ہٹتے ہیں تو پھر وہی جہنم۔ سب سے اذیت ناک جل ککڑی جو مشرقی پاکستان کے دریاؤں میں پیدا ہو کر انسان کے وجود، انسانی رشتوں، ساری دنیا، ساری کائنات میں پھیل جاتی ہے۔ اگرچہ عقل کا سٹیمر جل ککڑی کو کاٹتا، تہس نہس کرتا آگے بڑھتا ہے۔ شبیہیں، سائے، رشتے، شناسائی، ذات، وجود اور وقتوں کے ادراک کے تمام امکانات اس جل ککڑی میں پھنس پھنس جاتے ہیں۔ ایک دوسرے سے منقطع ہو کر جل ککڑی سے بنے جال کے ایک خلیے سے دوسرے خلیے تک سفر کرنے کی خواہش

---

[1] مطبوعہ ۱۹۶۸ء۔ بیشتر افسانے بنگلہ دیش سے پہلے لکھے گئے۔

کی تعمیل میں کود پھلانگ کہ آزاد ہوں لیکن ہو نہیں پاتے کہ جال کے خلیئے ساری دنیا، کائنات میں پھیلے ہوئے ہیں۔ جل کُکڑی ان کا مقدر ہے۔ اس جہنم میں وقوعوں کا تانا بانا جیسے اس جل کُکڑی ہی سے بنا ہے جسے آپ شعور کی رو کہہ لیں اور تکنیک کے طور پر اس کی شناخت بھی کر لیں۔ اس جال میں پھنسنے پر آواز ساتھ چھوڑ دیتی ہے تو لفظ، سنّاٹے میں گڈمڈ ہو کر رہ جاتے ہیں۔ آواز اور سنّاٹے میں فرق کی پہچان نہیں ہو پاتی تب "میں" میں سے نکل کر "وہ" بن جاتا ہے کہ شاید میں کا نجات دہندہ، ہمزاد ہی ہو۔ یہ ہمزاد کبھی "میں" کا تمسخر اڑاتا ہے، کبھی گریک کورس بن جاتا ہے۔ "میں" سے گالیاں بھی کھاتا ہے، اور بالآخر بظاہر آزاد ہمزاد بھی جل کُکڑی میں پھر سے پھنس جاتا ہے۔ وجود سے ہمزاد کی آزادی محض وہ لمحہ ہوتی ہے جو جل کُکڑی کے ایک خُلیے سے نکل کر دوسرے خُلیے میں پھنسنے کو تڑپ کرتی ہے۔ تب وجود کی تمام حسیات سوئیاں بن جاتی ہیں جن سے ابھرتی کبھی لذت کبھی اذیت ایک دوسرے پر شیرا آمیز ہو کر مسخ سا مونتاژ بنا دیتی ہیں۔ بظاہر غیر فطری لیکن اس خاص لمحے کے حوالے سے قطعی فطری صورت اختیار کر لیتی ہیں۔ یہ حسیات بھی وجود کے لئے، ذات کے لئے رہائی کا ذریعہ نہیں بنتیں کہ آگے ایک اور خُلیہ ہے ایک اور غار ہے اور اندھیرے غاروں میں اترتے ہوئے" اس کے دماغ میں یہ خیال لپکتا ہے کہ اسٹریچر پر بیٹھی جس لاش نے اُسے راستہ بتایا تھا۔ اس کی تو دونوں آنکھوں پر پٹی بندھی تھی"۔ ایسی صورت میں یاسیت کا جنم لینا اٹل ہو جاتا ہے کہ انسان اپنی ذات پر شک کرتا، دوسروں کو مشکوک گردانتا، ان تمام معروضی حقیقتوں کو بھی ان "خوابوں کی صورت دیکھنے لگتا ہے۔" جو بالعموم "ڈراؤنے خواب" ہوتے ہوئے بھی بالخصوص کی صورت اختیار کر جاتے ہیں کہ "صبح ہونے سے پہلے مجھے یا تمہیں راستے ملنے" کے امکانات مفقود نظر آتے ہیں کہ شک پختہ ہے کہ" آنے والی صبح کا سورج مشرق کے بجائے مغرب سے طلوع ہوگا۔"

تشکیک، احساسِ محرومی، تنہائی، خوف، جھنجھلاہٹ، اکتاہٹ، باتیں سمجھ میں آتی ہیں کہ نہیں آتیں۔ دوسرے سمجھتے ہیں یا کہ سمجھ نہیں پا رہے۔ آواز کی گمشدگی، اندھیرے کی دائمی کیفیت، ذات کی شکست وریخت، انسانی وجود بھی خلیوں سے بنا ہے، جس کی شکست وریخت ہوتی رہتی ہے۔ سسٹم کی خاصیت کہ خلیوں سے بنے وجود میں انسان کی ذات قید ہو جاتی ہے، قید کر دی جاتی ہے۔ "میں" یا "وہ" اس قید سے رہائی کی جدوجہد کرتا ہے لیکن بیرون کو اجنبی، بیگانہ پاکر پھر وجود کے اندر واپس کہ جل کمڑی کے ایک خُلیئے سے دوسرے خُلیئے تک پہنچنے کا عمل آزادی کا ہلکا سا الیوژن ہے۔ پھر سب سے بڑا خوف جنم لیتا ہے، رابطے کا۔ ابلاغ کا فقدان جو پھر سے تشکیک، احساسِ محرومی، وغیرہم کو جنم دیتا ہے اور یوں ایک اٹوٹ چکّر، دائمی دائرہ قائم ہو جاتا ہے یعنی جل کُمڑی کا جال، اسی دائمی دائرے کے چکر میں ابلاغ کے اسی فقدان کے حوالے سے مشرقی پاکستان کی صورتِ حال کو اپنی اپنی سچائیوں، مٹی کے دکھوں، ڈاب اور میٹھر کی بوتلوں کے حوالے سے جانا گیا ہے کہ بیلا نایئں اسے، جولدی کرو، آنکھوں سے دونوں ہاتھوں کو ہٹاؤ لیکن آواز گم ہو گئی ہے اور اندھیرے پھیل چکے ہیں۔ یحییٰ خاں کا مارشل لاء، تمام عمارتوں پر، تمام کھیتوں میں نئے کپڑوں والے اُجلے گھڑے کر دیئے گئے ہیں کہ وہ طیر اَبابیل جو سمندر کی لہروں پر بھی اپنا گھونسلا بنا لیتی ہے اور زمین پر بیٹھ نہیں سکتی، آسمان پر ایک بھی نظر نہیں آتی کہ اپنے اپنے گھونسلوں میں قید کر دی گئی ہیں۔ رابطے، شناخت، ابلاغ کے تمام راستے مسدود کر دیئے گئے ہیں۔

بچھڑے کے گیت کا وسطی حصہ۔ جون بائینز گُم لاتی ہے۔

روتے کیوں ہو۔

کسان نے کہا

کس نے کہا تھا تم گائے کا بچہ بنو۔

ابابیل کی طرح تمہارے بھی پر کیوں نہیں ہیں، کہ
تم بھی فخر سے سینہ پھلائے
ہواؤں میں آزادانہ اڑتے پھرتے!
ہوائیں کیسے قہقہے لگا رہی ہیں
ہنس رہی ہیں زور زور سے۔

مجتبیٰ، اصلی قسم کی مجتبیٰ، جنہیں انتہائی روحانی سطح پر کرنے کو جی چاہتا ہے، ان وجودی حوالوں سے پابہ زنجیر ہیں، ہونٹوں پر مہر اور آنکھوں پر پٹی باندھ دی گئی ہے۔

ٹوٹا پھوٹا گھر، دوستی، غائب دیوار، گٹھ بلائیت نے مذہب کی ہم عصر روح پر کلبوت چڑھا رکھا ہے۔ اس کے جوہر کے پھیلنے، پھوٹنے، پھلنے اور چنے بسنے کے امکانات معدوم کر دیئے گئے ہیں۔ اس سے پیدا شدہ گھٹن، ثقافتی دوغلے پن کی صورت کا احساس جرم، احساس گناہ پھر مسجد کے دروازے پر پہنچا دیتا ہے۔ اس کے سوا چارہ نہیں کہ وضو کرتے ہی مسجد میں گر جاؤ اور ہر قسم کے خوف سے چھٹکارا پالو۔ لیکن یوں نجات کے امکانات پیدا ہو جاتے ہیں؟ گٹھ بلائیت کا پردہ چاک کرنے کی تحریک ممکن ہے۔ کہیں بین السطور ہو لیکن جبل کمری کا شکنجہ بہت سخت ہے۔ عقلیت کا سٹیمر آسے توڑتا پھوڑتا گزرتا تو ہے لیکن سیپیوں، سایے، رشتے، وجود، ذات اور وقتوں کے تمام امکانات کو پھر بھی آزاد نہیں کر پاتا۔ اس جہنم میں لاکر محض چھوڑ دیتا ہے جس سے فرار ممکن نہیں۔ کوئی راہ، کوئی دروازہ نہیں آتا۔ اسی لیئے تمام ایکیموٹی رفتہ رفتہ، قدم قدم، انچ انچ، تحلیت پر منتج ہو جاتی ہے۔ اور اس حقیقت کا ادراک نہیں ہو پاتا کہ فرد اجتماع کے اندر ہے، اور اجتماع فرد کے اندر" اسی لیئے فرد اور اجتماع کی دوئی مٹنے نہیں پاتی اور "ذات کے سوالات معاشرے کے سوالات" بنتے بنتے رہ جاتے ہیں۔

پانچ برس پہلے مسعود نے کہا تھا کہ اس کے ذہن میں صرف سوال ابھرتے ہیں اور وہ

بھی بڑی تیز رفتاری سے۔ اور میں نے اسوقت خواہش کی تھی کہ اس کے دماغ میں سوال ابھرنے کی
رفتار اتنی تیز رہے اور اپنے آپ سے، اپنے حوالے سے اجتماع کے ساتھ
مکالمے کی ضرورت بھی ہمیشہ رہے کہ فرد اور اجتماع کی دوئی مٹنے کے امکانات روشن ہوں۔ تب
مسعود کی توجہ دیوانگی کی حد تک محض اور محض مشرقی پاکستان پر مرکوز تھی اور اسی حوالے
سے مذہب بھی اس کے لئے سوالیہ نشان تھا۔ لیکن اب اس کا کینوس بہت وسیع ہے۔ مجموعے
کے بعد کہانیاں میورال ہیں۔ سرئیلسٹ میورال۔ مسعود کی کہانیوں کا دوسرا دور بھرپور طور پر
تین برس پہلے شروع ہوا۔ جس میں اس نے قریباً آٹھ کہانیاں لکھیں۔ اب اسلوب پر گرفت
کسی ہوئی نثر، الفاظ کی منصوبہ بندی، استعارے کے استعمال میں مہارت اور شعور کی پختگی
کا بھرپور احساس ہوتا ہے۔ مسعود کے علاوہ، اتنی تیزی سے اور منظم نمو میں نے اپنے ہاں
اور کسی میں شاذ ہی دیکھی ہے۔ ہو سکتا ہے میری یہ رائے، مضمون نما خاکہ یا خاکہ نما مضمون یا
نثری نظم یا نثر لطیف یا مسعود پر یہ انشائیہ یا مقالہ ان لوگوں کی سمجھ میں نہ آئے جنہوں نے مسعود
کو درخور اعتنا نہیں سمجھا۔ ہمارے ہاں اردو فکشن میں تو کوئی سنجیدہ، غیر جانبدار اور گہرا مطالعہ
اور سوجھ بوجھ والا کوئی تجزیہ نگار (نقاد) نہیں ہے۔ گروہ بندیاں ہیں۔ ہر کوئی اخباروں کے
ادبی ایڈیشنوں یا سرپرستوں کے ادبی جریدوں میں اپنا اپنا لوہا منوانے اور دوسروں پر کیچڑ
اچھالنے میں مصروف نظر آتا ہے۔ اسی لئے شاید کسی بھی مضمون نویس (نقاد) کے قلم پر
مسعود اشعر کا نام رواں نہیں ہوا۔ اس کے فن پر (آج سے کئی برس پہلے نذیر احمد کے مقالے
کے علاوہ) آج تک کوئی مکمل مضمون لکھنا تو بڑی دور کی بات ہے۔ میں سمجھتا ہوں مسعود اس
دور کے گنے چنے ان چند اہم افسانہ نگاروں میں سے ہے جو کسی بینڈ ویگن پر سوار نہیں۔

مسعود کے نئے افسانوں میں ایک قدر مشترک ہے۔ خواب۔ اسی لئے میں نے اس
کے ان افسانوں کو سرئیلسٹ میورال کہا ہے۔ خواب کہیں کہانی بن جاتا ہے اور کہیں کہانی
خواب کا روپ دھار لیتی ہے۔ کاندھوں کا بوجھ سینے کا بوجھ بن جاتا ہے اور سینے کا بوجھ

کاندھوں کا۔ اور اچانک خیال آجاتا ہے کہ کہیں ہم ایک دوسرے کو خوش کرنے کے لئے ہی تو خواب نہیں سناتے! اگر کسی کو خوش کرنے ہی کے لئے جھوٹے خواب بھی سنا دیئے جائیں تو کیا دوسرے ایسا نہیں کر سکتے؟ نہیں۔ دراصل ہم اپنے آپ کو یقین دلانے کے لئے ایک دوسرے کو خواب سناتے ہیں کہ یہ خواب واقعی ہم نے دیکھے ہیں (سہانے خواب، ڈراؤنے خواب) لیکن اس کیفیت کی وجہ کیا ہے کہ ہر وہ خواب جھوٹا ہے جو ہم نے دیکھا ہے اور صرف وہ خواب سچے رہ گئے ہیں جو ہم نے نہیں دیکھے۔

میں (اچھا، برا) خواب دیکھتا ہوں تو افسانہ لکھنے کو جی چاہتا ہے۔ اور میرے نزدیک جب کوئی تخلیق کار خواب دیکھتا ہے اور اپنی خواہش کے مطابق اس کی تعبیر دیکھنا چاہتا ہے، تو جادو کا عمل ناگزیر ہو جاتا ہے۔ سو جب میں افسانہ لکھتا ہوں تو (اپنی دانست میں) جادو کرتا ہوں۔ جادو کی تین قسموں میں سے ایک جس میں علامت / استعارہ کو ذریعہ بنایا جاتا ہے، دشمن کا پتلا بنا کر اس میں سوئیاں کھبو دی جاتی ہیں یا پیچ چوراہے میں جلا دیا جاتا ہے۔ شعور کو فنی مہارت میں ڈھال لو تو جادو سر پر چڑھ کر بولتا ہے کہ بندوق کی نالی میں مناسب گولی نہ ہو تو سؤر نہیں مرتے۔ "کہیں چھ نمبر کے کارتوس سے بھی سؤر مرتے ہیں؟" میں فطرتاً رجائی ہوں لیکن حالات بعض وقت مجھے قنوطی بنا دیتے ہیں۔ میں بھی خود کو بتاشوں پر کھڑا پاتا ہوں۔ میرے دوڑتے قدموں کے نیچے ستاروں کے کھیت تو ہوتے ہیں مگر سورج کی شبیہہ تیار کرتا ہوں اور یقین رکھتا ہوں کہ میرا یہ عمل سورج کی کھوج لگائے گا، سورج کو پالے گا۔ مسعود کے خوابوں میں جادو کا جوہر بدرجہ اُتم موجود ہے۔ جب وہ ایسے جادو کے اس عمل سے آشنا ہوا، وہ بہت خطرناک جادوگر ثابت ہوگا۔ کب تک پاور لائینیں بچھانے والے درخت کاٹتے رہیں گے؟ محض گالیاں اِن کے ہاتھوں کو روک سکتی ہیں؟ کیا اس المیئے کا ادراک بھی اس جادوئی عمل کا حصہ نہیں جو انسان کو اس کے جہنم سے نجات کا راستہ دکھا سکتا ہے؟ کسی بڑے ادیب (خاص طور پر غیر ملکی) سے ڈانڈے ملانے کی روایت بھی

دلچسپ ہے۔ مسعود اشعر خود رخے لوئی بور رخے نہیں ہے۔ بن نہیں سکتا کہ بور رخے بذاتِ خود
بور رخے ہے کا فکا نہیں ہے۔ بن نہیں سکتا۔ لیکن اہلِ سماعت بچھڑے کے گیت میں مسعود اشعر
کی دھیمی دھیمی سنگت کو تو شناخت کر سکتے ہیں۔

بچھڑے، کس آسانی سے پکڑ کر
ذبح کر دیئے جاتے ہیں
بغیر کوئی وجہ بتائے۔ کہ کیوں؟
گائے کے بچے اپنی آزادی کی حفاظت
نہیں کر سکتے
وہ اپنے جسم پر ابابیل کے پر نہیں اگا سکتے
کہ آزادی سے اڑتے پھریں۔
ہوائیں قہقہے لگا رہی ہیں
ہنس رہی ہیں زور زور سے

یہ اس گیت کا اختتام ہے۔ اختتام ہے؟ حسبِ حال ہے! جو کبھی جون بائیئز نے
ویت نام پر اپنے ملک کی مسلح جارحیت کے خلاف گایا تھا۔

ہلنز، سینٹرز، ایونیوز۔ ویران پگڈنڈیاں۔ آج چوراہوں میں بھی کوئی نہیں۔
گلے میں ندسا، تار تار جسم کی کھال۔ گرد آلود ننگے پیر۔ بچھڑے کا گیت۔ ایک دلدوز چیخ۔

جون بائیئز؟
مسعود اشعر؟
ہم؟

"نکلے تیری تلاش میں"

اور میری ناقدانہ نظر

زیرِ نظر کتاب پر گہری ناقدانہ نظر ڈالنے کی نیت کے ساتھ ہی ایک احساسِ شرمندگی سا مجھ پر طاری ہو گیا ہے کہ میں اپنے مضامین میں سے کسی میں یہ لکھ بیٹھا تھا کہ تنقید شیطانی کام ہے کہ پہلی تنقید شیطان نے کی۔ اس پر جناب سید وقار عظیم نے ازراہِ شفقت ناقدانہ طنز کا ایک تیر بھی مجھ پر چلایا تھا، جو اس وقت کا چلا ہوا اب نشانے پر بیٹھا ہے۔ ذرا پوچھیے انتظار حسین کو کہ جس نے ٹارگٹ کو دھکیل کر تیر کے عین سامنے کر دیا۔ یعنی مجھ میں تنقید کی صلاحیت نہ صرف دریافت ہی کی بلکہ مشتہر بھی کر دیا کہ میں ٹھیک ٹھاک شیطان ہوں۔ ظالم بدلہ لینے میں بڑا ماہر ہے۔ خود تو اپنے تنقیدی مضامین کے حوالے سے شیطانوں کی صف میں تھا ہی، مجھے بھی گھسیٹ لیا۔

اب جبکہ عبید اللہ علیم کے شعری مجموعے اور مسعود اشعر کے افسانوں کے مجموعے پر انتہائی زوردار اور اچھے تنقیدی مضامین لکھ کر میری حیثیت نقاد کے طور پر مسلم ہو چکی ہے اور میری اور میرے چند دوستوں، اور چند ہی دشمنوں کی بھی یہ فہمی غلط ثابت ہو چکی ہے کہ میں تنقید نہیں لکھ سکتا۔ میرے حوصلے اتنے زیادہ بلند ہو چکے ہیں اور مجھ میں جرأت اتنی زیادہ آگئی ہے کہ میں نے مستنصر حسین تارڑ کے صرف ایک اشارے پر بلا جھجک ادب کی تیسری صنف کے گریبان پر ہاتھ ڈال دیا ہے۔ میرے اس ناقدانہ فعل سے دو حسین واقعات رونما ہوئے ہیں۔ پہلا یہ کہ مستنصر کا اشارہ اپنی کتاب "نکلے تیری تلاش میں" کی طرف تھا۔ جس سے میرا ہاتھ سید صاحب مستنصر ہی کے گریبان پر پڑ گیا۔ میں اس کی

خواہش ایک مدت سے رکھتا تھا اور موقع کی تلاش میں تھا کہ اس چپ چاپ، گھنگھریلے بالوں والے، اداس النسل نوجوان سے دو دو ہاتھ کر لوں کہ سفر کے بعد سفر نامہ لکھ دینے تک تو ٹھیک تھا، لیکن یہ کیا ہوا کہ فکشن کو بھی اپنے قلم کی زد میں لاتا ہے، اور ڈرامے کو بھی میرے اندرونی معاملات میں مداخلت کی سینہ زوری اس حد تک کہ یہ شہرت پسند اداکاری کا دھاکہ بھی کرتا ہے۔ دوسرا حسین اتفاق یہ رونما ہوا ہے کہ ایک سفرنامہ ہی ادب کی تیسری صنف کے طور پر میرے ہتھے چڑھا۔ اس میں اس کی تیسریت یعنی اس صنف کی مجہولیت کو کوئی دخل نہیں۔ اگر اس کی جگہ کوئی ناول، ڈرامہ یا مقالوں کا مجموعہ ہوتا تو وہ بھی میرے سرجیکل ہاتھوں میں تیسری صنف کی صورت اختیار کر لیتا۔ میں نے بڑی بے دردی سے سفرنامے کو تیسری صنف یا ادب کی ایک مجہول صنف قرار دے دیا ہے۔ اس کی وجہ یہ نہیں کہ میں خود بیرونِ ملک اتنے سفر کرنے کے بعد اپنے دوستوں پبلشروں، ایڈیٹروں ــــــ دوست پبلشروں، ایڈیٹروں کے پُرزور اصرار کے باوجود ایک بھی سفرنامہ نہیں لکھ سکا۔ حتیٰ کہ مختصر سا رپورتاژ بھی نہیں۔ حالانکہ رپورتاژ اور سفرنامہ الگ الگ چیزیں ہیں۔ سفرنامہ مختصر سفر کا نامہ ہوتا ہے اور رپورتاژ نہیں، رپور اور تاژ یعنی لکھنے والے کی داخلیت کا عنصر بھی نمایاں طور پر شامل ہو جاتا ہے۔ یعنی اگر سفر کے نامے میں داخلیت کا عنصر حاوی ہو جائے تو رپورتاژ بن جاتا ہے۔ کیا سفرنامہ ذاتی ردِعمل کے بغیر لکھنا ممکن ہے؟ کیا داخلیت کی غیر موجودگی سے رپورتاژ، رپورتاژ رہ جائے گا؟ سفرنامہ تو نہ بن جائے گا ــــــ؟ کیا موچی دروازے سے کوٹ لکھپت تک بس کے سفر کے بارے میں لکھنے کو سفرنامہ کہا جائے گا یا رپورتاژ؟ سچ پوچھیے تو افسانے، سفرنامے اور رپورتاژ میں باریک فرق کم از کم میری سمجھ میں تو نہیں آتا۔ کیونکہ افسانہ ہمیشہ کسی نہ کسی حقیقی تناظر ہی میں لکھا جاتا ہے یا گھڑا جاتا ہے۔ یعنی سفرنامہ لکھتے وقت اگر جھوٹ زیادہ لکھنا شروع کر دے اور افسانے کی مخصوص زبان بھی استعمال کرے تو اسے کیا کہیں

گئے ؛ پتہ نہیں۔ اسی قسم کے شکوک نے مجھے آج تک نہ سفر نامہ ہی لکھنے دیا اور نہ ہی رپورتاژ۔ افسانہ لکھتا ہوں۔ سو اس کے بارے میں اکثر شبہے کا اظہار کیا جاتا ہے کہ ہو سکتا ہے یہ افسانہ نہ ہو —— اور پھر اگر میری طرح کسی نے بھی محمود نظامی سے لے کر ابن انشاء اور اختر ریاض الدین تک اور مستنصر حسین تارڑ سے لے کر عطاء الحق قاسمی (اور اب اشفاق احمد اور شاید منو بھائی بھی کہ سنا ہے عوامی جمہوریہ جرمنی سے واپسی پر سفر نامہ لکھنے کے لئے تاریخ جغرافیہ کا مطالعہ کر رہے ہیں) تک تو کیا اگر مارکو پولو بھی امجد حسین کا سفر نامہ "غریبی کی واپسی" جو انتہائی اختصار کے ساتھ لاہور کے مرحوم ہفت روزہ "لیل و نہار" میں شائع ہوا تھا، اور وہ میرے نزدیک سفر نامہ کے تابوت میں پہلی اور آخری کیل تھی۔ پڑھ لیا ہوتا تو کبھی سفر نامہ لکھنے کی دیدہ دلیری نہ کرتا اور اگر کرتا بھی تو دل ہی دل میں شرمندہ ضرور ہوا کرتا۔

ہمارے بیشتر نامور ادیب آنے بہانے کم از کم ایک بار ضرور بیرون ملک تشریف لے گئے ہیں۔ وفود کی صورت میں اور بیشتر نے آنے بہانے اپنے اپنے تجربات مختصر یا طویل تحریروں کی صورت قارئین تک پہنچائے ہیں۔ ان تحریروں کو کس زمرے میں شمار کیا جانا چاہیئے۔ سفر نامہ، رپورتاژ یا —— مجھے نہیں پتہ ہوائی جہاز میں بیٹھ کر ایک جگہ سے دوسری جگہ اپنے جاننے والوں کی رفاقت میں اڑ کر پہنچنے اور پھر وہاں ہر شے کو CONDUCTED TOUR. کی صورت دیکھنے، جانچنے، پرکھنے سے اخذ شدہ تجربات اور نتائج کی تحریری صورت کو ہم کیا کہیں گے ؟ مجھے واقعی پتہ نہیں۔ بہر حال یہ سیاحت نہیں۔

مستنصر کہتا ہے :۔

"چند برس پیشتر تیز رفتار جیٹ ہوائی جہاز کے ذریعے لندن سے واپسی ہوئی۔ میں شیشے کی دبیز کھڑکی سے ناک چپکائے ان فاصلوں کو پاٹنے کی کوشش کر رہا تھا جو مجھ میں اور ہمارے نیچے تیزی سے سرکتی ہوئی دنیا کے درمیان حائل تھے۔ ہسپانیہ

کا گہرا نیلگوں ساحل سنہری دھوپ میں چمکتے ترک گاؤں اور سرزمین ایران کا حُسن، پلک جھپکتے نظر سے غائب ہو گئے۔ یہ تمام خوبصورتیاں میری پہنچ سے باہر تھیں۔ جہاز کا سفر زمین سے تمام ناطے منقطع کر دیتا ہے اور مجھے یہ جدائی پسند نہ تھی۔ میں نے سوچا میں دوبارہ واپس آؤں گا۔ لیکن گلاس اور ایلومینیم کے ساختہ اڑن کھٹولے میں قید ہو کر نہیں بلکہ دھرتی کے سینے کے ساتھ لگ کر، تاکہ مجھے وسعتوں اور فاصلوں کا احساس ہو۔ صرف خلاؤں کا نہیں۔"

مجھے مستنصر سے اتفاق ہے۔ اور پھر،

"میرا دوست محمد علی کبھی کبھی میرے پاس آ بیٹھتا اور میں اُسے سنہری وادیوں اور جھلمل کرتی نیلی جھیلوں کی کہانیاں سناتا جو اب ایک خواب ہو کر رہ گئی تھیں۔ میں نے ایک روز اس گھٹن اور سکوت سے فرار ہونے کا فیصلہ کر لیا۔"

مجھے مستنصر سے یہاں بھی اتفاق ہے ——— سیاح کچھ اسی قسم کا ہوتا ہے۔

وفودی مسافروں (یا بزعمِ خود سیاحوں) اور اصلی تے وڈے یعنی مارکوپولو کے خاندان سے تعلق رکھنے والے مستنصر حسین تارڑ جیسے پیشہ ور سیاحوں کے علاوہ سفرنامے لکھنے والوں کی ایک قبیل اور بھی ہے، جو ملازمت یا اسی سے ملتی جلتی کسی مجبوری کی وجہ سے بیرون ملک گئے اور اپنے تجربات کو قلم کی زد میں لے آئے۔ ان میں اختر ریاض الدین کا نام سرفہرست ہے۔ جنہوں نے اپنے ناموں میں ایک خاص قسم کے ماحول سے پیدا شدہ خاص قسم کے تاثرات کا اظہار کیا ہے JET - SET ڈپلومیٹک سرکلز، میوزیمز، آرٹ گیلریوں، ایفلوئینٹ سوسائٹی ——— اگرچہ ان کی خالصتاً نسوانی مشرقی اخلاقیات کے حوالے سے ان پر تنقید بھی نظر آتی ہے۔ لیکن ایلس اِن ونڈر لینڈ کا احساس حاوی رہتا ہے۔

مستنصر سفر کرتا ہے تو سیاحت اس کے سفر کی بنیاد ہوتی ہے کہ وہ مارکوپولو ——— ہیون سانگ، فاہیان وغیرہ کی طرح گھٹن اور سکوت سے فرار حاصل کرنا چاہتا ہے۔ یہ

الگ بات ہے کہ اپنے اِن پیش روؤں کے برعکس وہ کسی شاہ کے دربار میں منزل نہیں کرتا۔ ہر ملک چاہے اس کے لئے نیا ہو یا پرانا ونڈر لینڈ بن جاتا ہے۔ اور وہاں کا ہر ذی روح ونڈر لینڈ کا باسی۔ لیکن وہ خود کو ایس نہیں بننے دیتا ایک DETACHED سی INVOLVEMENT کا احساس ہر وقت چھایا رہتا ہے۔ اگرچہ بہانہ پیسے بچانے کا ہوتا ہے۔ لیکن دراصل انسان اور نیچر سے قریب تر رہنے کے لئے وہ ہچ ہائیکنگ ایسے طریقے اختیار کرتا ہے۔ حتی الامکان کیمپنگ سائٹس میں کیمپ لگا کر رات بسر کرتا ہے۔ اسی نوع کی دوسری صعوبتیں برداشت کرتا ہے کہ زمین اور انسان سے اس کا ناطہ قائم رہے اور وہ اس جگہ کو اس جگہ کے باسیوں کو بے حد قریب سے جان سکے، سمجھ سکے۔ وہ جان جاتا ہے وہاں کے کنکروں سے لے کر آسمان تک اور حشرات الارض سے لے کر انسان تک ہر شے کو تجسس سے دیکھتا ہے۔ اس عمل میں اپنی شناخت اپنی دریافت کے امکانات پیدا کرنے کی کوشش بھی کرتا ہے پرانی یادوں کو فلیش بیک میں یاد کرتا ہے بعض اوقات یہ یادیں سرئیلسٹ امیج اختیار کر لیتی ہیں۔ بیانیہ شعوری رو میں بہنے لگتا ہے۔ وابستگیوں کے اظہار میں ایک رومانی سا اداس پن طاری رہتا ہے کہ سب دائمی نہیں۔ پھر ایک عجیب میٹھی میٹھی، لذت دینے والی کسک، چاہے وہ وینس کی عطا کردہ ہو یا سٹاک ہوم کی یا پیرس کی ——— ربیکا ہو، مارگریتا ہو یا اپا ہج پاسکل، مستنصر کو اداسی اور کسک کا تحفہ ضرور ملتا ہے۔ جو وہ چپ چاپ ہمیں تھما دیتا ہے۔ موقع محل کی مناسبت سے مستنصر ان علاقوں کی تاریخ کا تڑکا بھی ساتھ ساتھ اس مہارت سے لگاتا ہے کہ پتہ نہیں چلنے دیتا کہ جغرافیئے کے ساتھ ساتھ تاریخ کا درس بھی دے رہا ہے اور یوں تاریخ جغرافیئے کے آپس کے جائز ناجائز تعلق کو بھی ایکسپوز کر دیتا ہے۔ حال ناگفتہ بہ ہو یا شگفتہ، مستنصر کی حسِ مزاح کہیں ساتھ نہیں چھوڑتی۔ محققوں اور عالموں کا کہنا ہے کہ سفرناموں کی صف میں یہ انداز، ایک نئی طرح ہے۔ جو کہ بقول میرے، اے حمید، شفیق الرحمان وغیرہ

کو اپنے کُجے میں ڈال کر، اچھی طرح ہلا کر کاغذ پر اُلٹ دیا ہے۔ یہ کوئی عیب کی بات نہیں۔ ہم چاہے مانیں یا نہ مانیں۔ لیکن ہم میں سے ہر ایک کسی نہ کسی کو یا بہت سوں کو اپنے کُجے میں ڈال کر جنوں رُلا بنا دیتا ہے اور انفرادی اسلوب کو جنم دے دیتا ہے۔

"نکلے تیری تلاش میں" کی تمام شگفتگیوں، خوبصورتیوں اور نئی طرحوں کے باوجود دو باتیں مجھے بہت کھلتی ہیں۔ پہلی مستنصر کا زاویہ نظر اور دوسری، لہو و لعب اور عورت کی طرف مستنصر کا رویہ۔

مستنصر اپنے تجسّس کے باوجود تیسری دنیا کا باشندہ معلوم ہوتا ہے۔ بلکہ دسویں بارہویں دنیا یعنی پہلی دنیا سے بھی پہلے کا باشندہ معلوم ہوتا ہے۔ جس کے سیاسی اور تاریخی شعور نے ابھی ارتقاء کی ابتدائی منزلوں کی طرف پہلا قدم بھی نہیں اٹھایا، محض ہوا میں معلق خالی خولی اخلاقیات کے رومانوی زاویئے سے کسی معاشرے کی تاریخ صحیح تناظر میں سمجھ آسکتی ہے اور نہ ہی اس کے عصری رویّے۔ سیاست کے اتنے بڑے اور بھرپور تجربے کو اگر سیاسی اور تاریخی شعور کے حوالے سے دیکھا، سمجھا، اور پرکھا نہ جائے تو اتنے وسیع تجربے کے ضائع ہونے کے امکانات بڑھ جاتے ہیں۔ لہو و لعب اور عورت کے سلسلے میں یوں لگتا ہے کہ مستنصر اپنے صحیح اور سچے جذبات گول کر گیا ہے۔ بڑی بڑی خطرناک قسم کی ــــ سے یوں صاف بچ کر نکل جانا ــــ یا حتّٰی کہ بطخوں والے باتھ روم سیکوئینس سے بھی مولانا نے یوں دامن بچایا اور اس بدقسمت بطخ کے برہنہ کندھے کو اسی کی نائٹی سے دوبارہ ڈھانپ کر اتنے اطمینان سے غسل خانے سے باہر نکل آیا کہ حضرت کے اس رویّے پر غصّے کے باوجود عش عش کرنے کو جی چاہتا ہے۔ گروہ بیاں ہی اس ضبط کے حامل ہو سکتے ہیں کہ انہیں دردِ دل اور اس کے ساتھ وابستہ قباحتوں کے لئے پیدا ہی نہیں کیا گیا اور شاید ان ہی ترغیبات کے حوالے ہی سے فرشتے سے انسان بننا بہتر قرار دیا گیا ہے۔ عطاء الحق قاسمی کا کہنا ہے کہ ہر سیاح اپنا سفرنامہ

لکھتے وقت تھوڑا یا بہت جھوٹ ضرور بولتا ہے۔ غالباً اسی لئے سیاح ہمیشہ تنہا سیاحت کرتے ہیں کہ تحریروں میں ایک دوسرے کا جھوٹ نہ پکڑ سکیں۔ مارکوپولو اپنے بہت سے جھوٹوں کی بنیاد پر جیل میں ڈال دیا گیا تھا۔ اور بہت سی سچائیوں نے اسے قید سے نجات بھی دلوائی۔ ہو سکتا ہے مستنصر نے عورت کو ہودعب کے سلسلے میں اپنے تجربوں کی سچائی بیان کرنے کی جرأت اس لئے نہ کی ہو کہ زمانہ بدل چکا ہے۔ اب انسان سچائیوں کی وجہ سے قید میں جاتا ہے اور جھوٹ کی وجہ سے رہائی پاتا ہے۔ اس کے اپنے یہ تجربات کرنے کی وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ وہ مختلف وجوہ کی بنا پر اپنی شرافت اپنی عفت، اپنی عصمت اور اپنی پاکدامنی کا بھرم رکھنا چاہتا ہے۔ اگر ان وجوہ میں سے کوئی وجہ نہیں تو پھر مستنصر کو میرا مشورہ ہے کہ کسی روز میرے کلینک آئے۔

ظاہر ہے کہ مجھ سے یہ توقع بھی کی جائے گی کہ میں صادقین کے بنائے ہوئے خاکوں کے بارے میں بھی کچھ کہوں۔ لیکن میں اس بارے میں کچھ نہیں کہوں گا کہ جلتا ہوں۔ سرورق تک تو خیر ٹھیک تھا لیکن پشت ورق سمیت تیس خاکے —— یہ مجھے ہی نہیں، اس سے ہر اس ادیب کو جلنا چاہئے۔ جو ایک بین الاقوامی شہرت کے حامل مصوّر سے اپنی کتاب کے تشریحی خاکے بنوانا چاہتا ہے۔ خبر نہیں مستنصر نے صادقین کو کیا پلا کر اتنے ڈھیر سارے خاکے بنوا لئے۔ ورنہ کامو سے مستنصر تک کا سفر اتنا مختصر نہیں۔ البتہ صادقین کی اک جرأت رندانہ کی داد دیئے بغیر نہیں رہ سکتا کہ مستنصر نے تو جہاں کسی خاتون کے کندھے سے بھی کپڑا سرکا ہوا دیکھا، فوراً نظریں جھکا کر، جھجکتے ہوئے اسے اسی کپڑے سے ڈھانپ دیا۔ لیکن صادقین کو جہاں بھی، ذرا بھی موقع ملا ہے، وہ بلا جھجک، نظریں اٹھا کر، کندھے سے پھسلے ہوئے اس کپڑے کو ناف تک لے آیا ہے۔

پیرس، ۲۰۵، کلومیٹر

اردو میں بہت سے الفاظ کے علاوہ ایک اور لفظ بڑی وسعت کا حامل ہے۔
اور وہ لفظ ہے، چال۔ چال ڈھال کا اچھا استعمال چونکہ زیرِ نظر "پیرس۔ ۲۰۵، کلومیٹر" کے
تجزیاتی مطالعہ کے ردیف قافیے میں فٹ نہیں بیٹھتا اس لئے ہر دو اقسام کی چالوں سے
قطع نظر دوسری چال / چالوں کے حوالے سے پیرس، ۲۰۵، کلومیٹر، اور محمد اختر ممونکا کو کسوٹی
پر رگڑا جا سکتا ہے۔ معاف کیجئے گا، یہ "رگڑنا" میری مجبوری ہے ورنہ رگڑنے کے بغیر فاضل
نقادوں کی صف میں شامل نہیں ہو سکوں گا۔ بظاہر معلوم ہوتا ہے کہ زیرِ تحریر مضمون کی ابتدا کا
تعلق نہ زیرِ نظر تصنیف سے ہے نہ اس کے مصنف سے۔ اور میں کتاب کے بارے میں
کچھ کہنے سے بچنے کے لئے کوئی چال چل رہا ہوں۔ اگر چال چلنے میں چالبازی کے غالب عنصر
کی وجہ سے تاریخی طور پر یہ فعل مذموم قرار نہ پاتا تو شاید میں اس میں ملوث ہو جاتا۔ حالانکہ فی زمانہ
جو تاریخ کا انتہائی اہم حصہ بننے کے تمام جراثیم رکھتا ہے، چال چلنا انتہائی مثبت نتائج کا
حامل ہوتا ہے۔

تاریخ میں اور بعض حالات میں جغرافیے میں بھی جب زمانہ چال قیامت کی چل
جاتا ہے تو اٹھ کر دوڑنا پڑتا ہے ورنہ، نہ دوڑنے والے کا حشر ہو جاتا ہے۔ اس صورتحال
میں سُر کی مار کام آجائے تو آجائے کہ ہینگ ملک کے سُر کے ساتھ سُر ملا کر یوں کی چال چل کے
وقت کاٹا جا سکتا ہے۔ ایک چال ہنس کی ہے جو صرف ہنسوں کے لئے مخصوص ہے۔ کوئی
اور یہ چال چلے تو ہنسوں سمیت بیشتر جاندار بڑا مان جاتے ہیں۔ لیکن قربان جائیے اس چال کے

جو سب کا آئیڈیل ہے، سب سے زیادہ آسان، عمومی، قابلِ ستائش چنانچہ با وقار کہ جسے
چلنے کے لئے بادشاہ سے لے کر فقیر تک نہ صرف منظوری دے دیتے ہیں، بلکہ خود بھی
چلتے ہیں جس کے چلنے پر کسی کو پتہ ہی نہیں چلتا کہ وہ کس کی چال چل رہا ہے کہ سب کی چال وہی
ہوتی ہے۔ حتیٰ کہ اس چال کے اصلی مالک بھی کم ظرف ہنسوں کی طرح معترض نہیں ہوتے۔
یہ چال ہماری امتیازی خصوصیت ہے، ہماری ذہنی عظمت کا نشان ہے۔ ہمارے معاشرے
کی شناخت ہے۔ اور چونکہ عام طور پر ادب کو معاشرے ہی کا فرد اور اس کی تحریروں
کو معاشرے کا بیرومیٹر بلکہ سپیڈومیٹر بھی سمجھا جاتا ہے۔ اس لئے معاشرے کی چال عام طور
پر ادیب کے چلن میں ڈھل جانا کوئی اچنبھے کی بات نہیں۔ اس منطق یا تلازمے کے وسیلے
سے اگر ہمارے بیشتر شاعر نثری نظم، بیشتر نثر نگار انشائیے، بیشتر افسانہ نویس، جدید افسانے
حتیٰ کہ سفرنامے لکھنے کے بھی درپے نظر آتے ہیں تو خاموش اکثریت یعنی قاری کو اندر ہی اندر
کڑھنا نہیں چاہئیے کہ بھیڑ چال ایک انتہائی معصوم سی چال ہوتی ہے۔ جس میں جان تو جا سکتی
ہے لیکن ہنس چال والے کوے ایسی شرمساری متقدریں نہیں ہوتی۔ جب ہر بوالہوس
حسن پرستی شعار کر لیتا ہے تو حسن رسوا ہو جاتا ہے اور ہوس بھی۔ ہر مسافر ادیب جانے
کیوں سفر کرنے کے بعد سفرنامہ لکھنے کو اپنے فرائض منصبی میں شامل کر لیتا ہے۔ اگر ایسے
ادیب جو مختلف سیمیناروں کے سلسلے میں یا ہمہ اقسام کے سرکاری، غیر سرکاری سرمائے
سے، یعنی اپنا مال بکری کئے بغیر ملک ملک پھرتے ہیں تو انہیں چاہئیے کہ اپنی رپورٹیں، کارِ دنیا
یا اگر جذباتی ہو جائیں تو رپورتاژ بھی، محض اپنے سپانسروں تک محدود رکھا کریں، تاکہ
اردو ادب اپنی خاموش اکثریت سمیت اندر ہی اندر کڑھنے سے بچ جائے۔ البتہ وہ ادیب
جو ادیب پہلے ہیں اور مسافر بعد میں، اگر اپنے تجربات کو اردو ادب اور اس کے قاری
کے مفاد کے لئے رپورتاژ کی صورت احاطۂ تحریر میں لے آئیں تو قابلِ برداشت ہو سکتے
ہیں لیکن اب ہر کوئی تو قرۃ العین حیدر تو نہیں ہو سکتا۔ داد دیجئے قیوم نظر صاحب کو کہ وہ

اپنے ایک نامے میں سفر، سیاحت، رپورتاژ، تاریخ، جغرافیہ سب کی ٹوٹی فروٹی بنا کر چھاپ سکتے تھے۔ لیکن انہوں نے اپنے جامع تجربے کو کہ جو سات صدیوں کے گرد محیط ہے، میرے ناقص علم کے مطابق محض سینہ بہ سینہ چلانے پر اکتفا کیا۔ یہ صبر کی انتہا ہے، لیکن ضرورت اس بات کی ہے کہ اس جامع اور مختصر ترین زبانی نامے کو صفحۂ قرطاس پر محفوظ کر لیا جائے تاکہ آنے جانے والی نسلوں کے لئے عبرت کا سامان بنے۔

یورپ کے سفر کے دوران پیرس میں جب قیوم صاحب ژاں پال سارتر کو زیر کرنے کے علاوہ ہسپانیہ کی مشہور مسجد والے شہر میں پہنچے تو حضرت علامہ اقبالؒ کی تقلید میں مسجدِ قرطبہ میں نماز ادا کرنے کی خواہش بیدار ہو گئی۔ سونے پر سہاگہ یہ کہ دن جمعہ کا تھا اور وقت بھی جمعے کا۔ پوچھتے پچھاتے، تنگ گلیوں سے گزرتے ایک مقامی باشندے سے استفسار پر پتہ چلا کہ سامنے والی تاریک سی گلی میں جو بوسیدہ سا دروازہ ہے مسجد میں کھلتا ہے۔ قیوم صاحب مسجدِ قرطبہ میں تھے۔ سامنے خستہ سا دالان اور دور جھیتی ہوئی مسجد کی عمارت، جو نوحہ کناں تھی۔ آس پاس نہ کوئی بندہ تھا نہ بشر۔ حیران ہوئے کہ جمعہ کا وقت ہو گیا ہے نمازی کہاں ہیں۔ اتنے میں انہیں حمد گاتے بچوں کی آواز سنائی دی۔ انہوں نے پلٹ کر دیکھا، بچے قطار در قطار پادری کی قیادت میں دالان پار کر رہے تھے۔ قیوم صاحب نے بلا دھڑک جا کر اس پادری سے پوچھا ــــــ "یہاں مسلم کا نگرے گیشن (یعنی مسلمانوں کا مذہبی اجتماع) کہاں ہوتا ہے؟" پادری نے سراپا حیرت بن کر سوال کیا ــــــ "آپ مسلمان ہیں؟" قیوم صاحب کا جواب اثبات میں سن کر اس مردود نصرانی نے ہلکا سا تبسم کیا اور گویا ہوا ــــــ "تو پھر آپ ذرا دیر سے پہنچے، یہی کوئی چھ سات سو سال بعد ــــــ"

جس طرح نثری نظم، انشائیے اور جدید افسانے کی حتمی تعریف ان کے داعی نہیں کر پائے۔ اسی طرح مسافرین، سیاحین وغیرہ بھی اپنے ناموں کی حتمی تعریف نہیں کر پائے۔ معاملہ اسی سے نپٹ جاتا کہ کسی صنف کی حتمی تعریف یا بد تعریفی ضروری نہیں ہونی چاہئے تاکہ

صنفی شادن ازم سے کہیں تو بچا جا سکے۔ لیکن اختر صاحب کی تصنیف کے ابتدائیے یعنی "پہلا قدم" میں کئے گئے دعووں نے مسئلے کو سنجیدہ بنا دیا۔ میں نے تو "پیرس، ۲۰۵ کلومیٹر" کی تقریب رونمائی کے کارڈ کو پڑھ کر اسے سفرنامہ مان لیا تھا۔ اختر نے زبانی مجھے بتایا تھا، کہ وہ سیاحت نامہ لکھ رہے ہیں۔ میں اُن کی تصنیف کو سیاحت نامہ ماننے پر تیار ہو گیا اور اگر ان کا کوئی منچلا عصری حریف اس تصنیف کو رپورتاژ بھی کہہ دیتا تو مجھے اس رنج آشنائے حسن پر ترس بھی آ سکتا تھا۔ لیکن اختر کے تحریری دعوے نے کہ —— میں مسافر نہیں ہوں، سیاح ہوں۔ میں نے سفر نہیں کیا بلکہ SUFFER کر کر کے سیاحت کی ہے۔" "پیرس، ۲۰۵ کلومیٹر" سفرناموں کی بھیڑ میں دبھ کے نیچے زیر نہ ہوتی تو بھیڑ پڑھا جاتا) ایک اور سفرنامے کا اضافہ نہیں بلکہ یہ سیاحت نامہ —— ہے، مجبور کرتا ہے کہ اس دعوے کی تصدیق یا تردید کی جائے۔

کیا یوں نہیں کہ سفر کرنے والوں کی منزل متعین ہوتی ہے۔ ان کے پاس رقم ہوتی ہے اور ہمہ اقسام کی سواریوں کے لئے بکنگ وغیرہ بھی —— ! اس لئے لکھنے کے شوقین ایسے مسافر جو سفرنامے لکھتے ہیں اگر اس میں افسانوی انداز اپنائیں تو حلقہ اربابِ ذوق کی کارروائی معلوم ہوں۔ اور وہ شخص جسے صرف اللہ تعالیٰ کی بنائی دنیا دیکھنے اور اس کے باسیوں سے گھُلنے ملنے کا شوق ہو، جس کے پاس زادِ راہ بھی اتنا ہو کہ بیچ ہائیکنگ کے بغیر چارہ نہ ہو، یعنی زیادہ سے زیادہ اکتالیس ڈالر یا امام ضامن کا ایک ڈالر ملا کر بیالیس ڈالر ہوں۔ روح اور جسم کے ناطے کو قائم رکھنے کے لئے، کیمرہ گلے سے لٹکائے، گوگلز لگائے، رک سیک کے بجائے سوٹ کیس لئے جہازوں اور ڈبی بکس بسوں سے اترنے چڑھنے اور ڈالر پہ ڈالر کیش کرانے کے بجائے، خود مقامی طور پر رقم پیدا کرنی پڑے، خیرات کی شکل میں یا مزدوری کی صورت، محنت سے یا فراڈ سے رہتی ہو یا منشیات کی سمگلنگ سے بھی۔ تو ایسا مرد مجاہد سیاح ہوتا ہے اور جو تجربات وہ جس انداز میں بھی لکھے گا سیاحت نامہ ہوگا۔

لیکن اس تحقیقی کام کو محققوں پر چھوڑ دینا چاہیئے۔ دیکھنا صرف یہ ہے کہ موصوف کہیں ان شوقینوں میں سے تو نہیں جو سفر نامہ لکھنے کے شوق میں اپنے خیالی تجربات کو، مختلف سفارت خانوں سے کتابچے اور لائبریری سے ان ممالک کے تاریخ جغرافئیے لے کر محلہ توپ گراں سے نکلے بغیر کئی سو صفحات سفرناموں کے نام پر بھر دیتے ہیں۔ اگر "پہلا قدم" میں کئے گئے دعوے کو مشکوک نظر سے دیکھا جائے اور پہلے حرف سے لے کر پیرس سے دو سو پانچویں کلومیٹر کے سنگِ میل تک انتہائی احتیاط سے بھی پہنچا جائے تو اختر کے اس دعوے کی تصدیق ہو جاتی ہے کہ انہوں نے واقعی سیاحت کی ہے اور محض ایک الف والا سفر نہیں کیا ہے۔ البتہ میں ان کی ۲۵ ہزار کلومیٹر کی مسافتوں ۴۷۷ اجنبیوں سے ملاقاتوں، ۱۸ دیسوں اور چند بیبیوں سے چاہتوں کو کمپیوٹ نہیں کر سکا۔ اسے میں اختر کے دین و ایمان پر چھوڑتا ہوں، کہ یہ ثابت تو ہو جاتا ہے کہ جو کچھ انہوں نے کہا ہے سچ کہا ہے اور سچ کے علاوہ اور کچھ نہیں کہا ہے۔ ورنہ اختر البسا بینڈ دا گر چالاکی سے کام لے، چاہے زیبِ داستان کے لیئے ہی ہی تو فوراً پکڑا جائے۔ سچ کی انتہا تو یہ ہے کہ موصوف اپنی سیاحت کے اختتام پر پیرس سے ۲۰۵ کلومیٹر دور سے ہی ایک حادثے کا شکار ہو جاتے ہیں۔ اگر وہ چاہتے تو ہماری تفننِ طبع کے لئے بقائمی ہوش و حواس پیرس پہنچ سکتے تھے۔ اور ہمیں بھی وہاں کی رنگینیوں میں نہلا سکتے تھے۔

دراصل اختر کی بینڈو معصومیت، تجسس، تحیّر اور بیرونِ ملک حالات کو اپنے ملک کے حالات سے مناسب جگہوں پر موازنہ ہی اس سیاحت نامے کی سب سے بڑی خصوصیت ہے۔ وہ بلاوجہ محض اپنی علمیت جھاڑنے کی خاطر کسی ملک کی تاریخ جغرافیہ بیان نہیں کرتے بلکہ اپنے ذاتی مخصوص انداز میں یعنی بینڈوآنہ تازگی سے تاریخ، جغرافئیے، تہذیب و تمدن فضا اور مناظر کو اپنی ہڈ بیتی، واقعات اور محسوساتی کیفیات میں یوں بے تکان اور بے تکلفی سے بنتے چلے جاتے ہیں۔ جیسے ان کے آبائی علاقے کے لوگ پھلکاریاں بناتے ہیں۔

تجربے اور واردات کا حقیقی پن یعنی سچائی اُن کے اسلوب کو جاندار بناتا ہے، عمق عطا کرتا ہے۔ غالباً اس لئے کہ خوش قسمتی سے اختر بنیادی طور پر سیاح ہیں، ادیب نہیں۔ اگر اس تصنیف کے حوالے سے ان کا شمار ادیبوں میں ہونے لگے تو یہ مستنصر حسین تارڑ کی طرح ادب میں ایک خوشگوار حادثہ ہوگا۔ خطرہ وہاں ہوتا ہے جہاں سفر کرنے والا بنیادی طور پر ادیب ہو اور سفر محض تفننِ طبع کی خاطر کر رہا ہو۔ ایسے لکھنے والوں کے سفرناموں میں (کہ انہیں لکھنے والے مسافر ہوتے ہیں، سیاح نہیں) افسانوی کیفیات اور تجربے کی عالمانہ، فلسفیانہ تفسیر میں جعلی پن کے در آنے کے امکانات خواہ مخواہ پیدا ہو جاتے ہیں۔

زبان کی باریکیوں اور نثر کے مطالبوں سے بے خبری اختر کے لئے سودمند ثابت ہوتی ہے۔ جب وہ اپنے سادہ، برجستہ، بے جھجک، بے ساختہ، غیر مصنوعی، شگفتہ انداز میں "پیکِ نظر" جیسی ثقیل تراکیب استعمال کرتے ہیں تو اہلِ زبان کے پیکِ نظر کے لئے تضحیک کا سامان تو بن جاتی ہیں۔ لیکن میرے لئے ان کی تحریر میں اس قسم کے موقع بے موقع ٹوٹکے اس صورتِ حال پر ایک باریک سی طنز کی صورت اختیار کر لیتے ہیں۔ جب اختر اتنے جارح قسم کے جرّاح خود کو اپنے پیکِ طنز کا نشانہ بنانے سے نہیں چوکتے تو پھر دوسروں کو اس تیر سے شکار کرنا اُن کا حق بن جاتا ہے۔ صرف اسی پر بس نہیں۔ ایک خوش مزاج، باشعور، اچھے آوارہ گرد کی گفتگو کی طرح ان کی تحریر میں موقع محل کے مطابق بے اختیار سوشل کومنٹ بھی در آتا ہے۔ ناصحانہ، مبلغانہ اور منبرانہ انداز میں نہیں اور نہ ہی ارادتاً بلکہ یوں جیسے کوئی کرن یہاں لشک کر پھر وہاں لشک جائے اور آپ جانیں، تحریروں میں سوشل کومنٹ مجھ ایسوں کی کتنی مرغوب غذا ہوتی ہے۔

چاہئے تو یہ تھا کہ میں اپنے اس تجزیاتی مطالعے کے دوران مناسب جگہوں پر اختر کی تحریر کے نمونے پیش کر کے اپنی آرا کا جواز مہیا کرتا۔ لیکن اس میں مجھے بڑی کوفت ہوتی ہے۔ آخر مجھ میں اور سراج منیر میں علی الترتیب آسمان اور زمین کا فرق ہے۔ لہذا میں

ان کی تحریر کے چند نمونے اکٹھا ہی پیش کرتا ہوں۔ آپ انہیں موقع محل اور اپنی سوجھ کے مطابق مناسب جگہوں پر رکھ کر پڑھ لیجیئے۔ ان اقتباسات سے ایک بڑا فائدہ یہ بھی ہو سکتا ہے کہ شاید انہیں یک جا پڑھنے سے ان احباب کی آتشِ شوق بھڑک اٹھے جو بصد ناک بھوں چڑھائے رکھیں اور آخر ایسے سیّاح کی تحریر کی خاطر اپنے ان سرد واہم اعتبار کو اتارنا گوارا نہ کریں —— دراصل مجھے بھی اقتباسات پیش کرنے کا خیال دو تہائی کتاب پڑھ کر آیا۔ دیر آید درست آید کہ اب صرف ایک تہائی کتاب سے اقتباسات پیش کر رہا ہوں ورنہ ساری کتاب سے اقتباسات درج کرنے کے لئے ایک اور کتاب ترتیب دینے کی ضرورت پیش آجاتی۔

اقتباسات

جب مجھ سے نہ رہا گیا تو میں نے اپنا شک دور کرنے کے لئے اکبر کے کان میں سرگوشی کی۔ وہ نابکار حسبِ عادت گرج کر بولا "ابے تجھے کیوں یقین نہیں آرہا کہ میسور سوئٹزرلینڈ کا صدر رہ چکا ہے اور پورے ایک سال تک صدر رہ چکا ہے"

"صرف ایک سال تک صدر؟ یہ کیسے ہو سکتا ہے؟" میں نے مزید پریشان ہو کر پوچھا۔ "سالے بے کار میں بحث کیئے جاؤ گے۔ بتا رہا ہوں نا کہ اس ملک کے آئین کے مطابق یہاں صدر ہر سال بدلا جاتا ہے" اکبر نے قدرے اکتا کر بتایا اور پھر میری پریشانی کا فرانسیسی ترجمہ ان کو بھی سنا دیا۔ جس پر وہ سابق صدر مجھے گھورنے لگا۔ مارے خوف کے میرے تو پسینے چھوٹ گئے، اور چھوٹتے بھی کیوں نہ۔ اپنے ملک میں تو چھوٹے موٹے سرکاری اہلکار کو ہی ناراض کرنے پر چار چھ مہینے کی جیل تو ہو ہی جاتی ہے۔ اور یہاں میں ایک پرائے ملک کے سابق صدر کو ناراض کر بیٹھا تھا۔

تیسری دنیا کے شہریوں کا یہ المیہ ہے کہ وہ پرائے دیسوں میں بھی تیسرے درجے کے شہری ہوتے ہیں اور اپنے دیس میں بھی۔

ان فارموں کی گائیں بڑی صحت مند ہوتی ہیں کیونکہ انہیں اپنے ملک کی بیگمات کی طرح بڑے لاڈ پیار سے پالا جاتا ہے۔

مجھے دیکھ کر وہ (یعنی اکبر) خاصا کھسیانا ہوا۔ کیونکہ ہم پاکستانی بھیک مانگنے سے نہیں شرماتے، قرض مانگنے سے نہیں گھبراتے۔ البتہ محنت کر کے کمانے پر ضرور نادم ہو جاتے ہیں۔

مگر سویڈن کی طرح یہاں بھی جنسی جرم یورپ کے دوسرے ممالک کے مقابلے میں کہیں زیادہ ہوتے ہیں۔ مثلاً لڑکیوں کو اغوا کر کے ان سے جنسی جبر تو ہر ملک میں ہوتا ہے۔ مگر اس امن پسند ملک (یعنی سوئٹزرلینڈ) میں دو لڑکیوں نے ایک لڑکے کو اغواء کر کے اس سے جنسی جبر کیا۔ اس اُلٹے پٹے مجروح لڑکے کی خبر سن کر ہم نے تو ہر لڑکی کو اشتعال دلانے کی پوری کوشش کی تاکہ ہم پر بھی کوئی اس قسم کا لطیف جبر کرے۔

کوہِ ایلپس کے برفانی سلسلے یورپ کے نقشے پر پیپر ویٹ کی طرح رکھے ہوئے ہیں اور ایسا محسوس ہوتا ہے کہ اگر یہ پہاڑ نہ ہوتے تو یورپ پہلی ہی آندھی کے ساتھ اڑ کر افریقہ میں جا گرتا۔

"یہ سب لوگ مجھے یوں گھور گھور کر کیوں دیکھتے ہیں اور یہ لڑکیاں مجھ سے کیا پوچھ رہی ہیں؟" میں نے فخریہ طور پر مس شنتال سے پوچھا۔ "یہ سب لوگ تمہاری براؤن (گندمی) رنگت

سے بہت متاثر ہیں۔ اور یہ لڑکیاں پوچھتی ہیں کہ ایسی رنگت پانے کے لئے تم نے کونسا لوشن استعمال کیا ہے؟" مس شنتال نے بتایا۔ میری آنکھوں کے سامنے اندھیرا چھا گیا۔ میرے حسین احساسات کی لڑیاں اس جھٹکے کے ساتھ ٹوٹیں کہ میں بوکھلا گیا۔ اور بلا وجہ مشتعل ہو کر ان معصوموں پر برس پڑا۔ "تم لوگ مکار ہو۔ ایک طرف تو رنگ براؤن کرنے کے لئے جان جوکھوں میں ڈالتے ہو اور دوسری طرف براؤن (ایشیائی) سیاہ (افریقی) اور پیلی (جنوبی ایشیائی) نسلوں کی جان کے دشمن ہو اور انہیں ختم کرنے کے لئے بھیانک منصوبے بناتے رہتے ہو۔ جب میں یہ نفرت کی آگ اگل چکا تو نہ جانے دوستی، امن اور انسانیت کے کتنے غنچے مرجھا چکے تھے۔ میں اپنی ہی نظروں میں اتنا گرا کہ لمحہ بھر پہلے والا آٹھ فٹ پانچ انچ کا دراز قامت سکڑ کر حقیقت بن گیا۔

بلیو وارڈ گنوست کے ریستورانوں اور قہوہ خانوں میں بلا کی بھیڑ ہوتی ہے۔ یہاں کرسی پر قبضہ متاثری ہی خوش قسمتی کی علامت سمجھا جاتا ہے۔ جس کو ایک دفعہ یہاں کرسی مل جائے وہ کرسی سے ایسی طرح سریش ہو جاتا ہے جیسے حاکم اقتدار کی کرسی سے بغلگیر ہو جاتے ہیں۔ پھر کرسی پر قبضہ جمانے والے سے کوئی بھی نہیں چھڑا سکتی۔ کیونکہ روایتی طور پر پولیس نے ہمیشہ قابض ہی کا ساتھ دیتی ہے۔

ایک گل نچھاور کرنے والی گلبدن اور غنچہ دہن کا گل نچھاور کرنے کا انداز ہمیں کھا گیا۔ چنانچہ سب کچھ بھلا کر ہم اس ٹرک کے پیچھے پیچھے ہو لئے۔ ہم سا بونگا تماشائی اس کو بھی بھلا کہاں نصیب ہونا تھا۔ چنانچہ گاہے گاہے وہ ہماری طرف بھی پھولوں کی پتیاں پھینک دیتی اور ایک آدھ مسکراہٹ سے بھی نواز دیتی۔ ادھر ہم تھے کہ دیوانے ہوئے جا رہے تھے۔ تالیاں پیٹ پیٹ کر ہتھیلیاں لال کر لیں۔ شور مچا مچا کر گلا خراب کر لیا۔ اس جادوگرنی کا ٹرک بھی چلتا

رہا اور ہم بھی چلتے رہے۔ گویا ہماری وہی مثال تھی ؎

جنج پرائی تے احمق نچے ……… جُھوں لاہ تے دیاں گتھے

ان خانوں کے دل میں اداسیاں اور ان اداسیوں میں ڈوبے فلیمنکو گیت جب خانہ بدوشوں کے گلوں سے نکلتے ہیں تو ہر سو اداسیوں، جدائیوں اور دکھوں کی برسات ہونے لگتی ہے۔ ان پُرسوز گیتوں میں گٹار کا ساز شامل کر کے خانہ بدوش جب کیسٹانٹس، چٹکیوں، تالیوں اور ایڑیوں کے آہنگ پر فلیمنکو ناچ شروع کرتے ہیں تو ندیوں کی روانی رُک جاتی ہے۔ جھرنوں کا شور دب جاتا ہے۔ پہاڑوں کا غرور جُھک جاتا ہے اور دریاؤں کا بہاؤ تھم جاتا ہے۔ فلیمنکو ناچ دنیا کا واحد ناچ ہے جس سے مرد کی مردانگی پر عار نہیں آتی بلکہ نکھر جاتی ہے۔

صبح کی کڑوی کافی کے بعد جب خانہ بدوشوں کا خاندان مزدوری پر جانے لگا تو میں بھی مشغلاً ان کے ساتھ ہو لیا۔ مگر وہاں پہنچتے ہی معاملہ سیریئس ہو گیا۔ بدھر نظر جاتی تھی اپنی ہی طرح سے لوگ مزدوری پر جٹے ہوئے تھے۔ ان مزدوروں میں کثیر تعداد بیبیوں کی تھی۔ بیبیوں کا ساتھ ہو تو مشکل کام آسان لگتا ہے اور پھر انگوری چنتی بیبیوں کو دیکھ کر میرے اندر سویا ہوا مولا جٹ بھی تو جاگ اٹھا۔ کیونکہ اسی طرح کے منظر پنجابی فلموں والے بھی تو پیش کرتے ہیں ——
کپاس چنتی الہڑ مٹیاریں، گھوڑے پر سوار جاگیردار کا بیٹا، ہائی جمپ کر کے ناچتی صحت مند ہیروئن۔ جاگیردار کے بیٹے کی چھیڑ چھاڑ اور پھر مولا جٹ کی دھاڑ "اوئے میں ٹوٹے کر دیاں گا——" لڑکی کا والہانہ عشق، ایک جوڑا جوڑا گانا اور تمت بالخیر —— مگر اس باغ کے جاگیردار نے اس طرح کی کوئی حرکت نہ کی۔ رجسٹر پہ میرا نام لکھا اور ٹوکرے اٹھانے پر میری ڈیوٹی لگا دی۔

راستے بھر بڑی بی اشاروں کی زبان میں گفت کرتی گئیں اور میں سامان سمیت سر ہلا ہلا کر شنید کرتا گیا۔ اس طرح سفر بھی کٹتا گیا اور گفت و شنید بھی ہوتی گئی۔

میں نے ایک بڑی بی سے کبوتروں کے "چوگے" کا پیکٹ خریدا۔ کبوتروں کو "چوگا" ڈالنا یورپ میں سخاوت کا معززانہ انداز سمجھا جاتا ہے۔ چنانچہ میں کبوتروں کے ایسے غول کے پاس پہنچا جہاں کبوتر نواز حسینوں کا جھرمٹ تھا۔ کبوتروں کو دانہ ڈالنا تو محض ایک بہانہ تھا۔ اصل مقصد تو حسینوں کو دانہ ڈالنا تھا۔ مگر نجانے کیوں ہر حسینہ نے میری اس سخاوت کو نظرانداز کیا۔ حالانکہ اس سخاوت کے لئے میں نے اپنی توفیق سے کہیں زیادہ قربانی دی تھی۔ ورنہ اس رقم سے تو میں ڈیڑھ فٹ لمبی روٹی اپنے چوگے کے لئے خرید سکتا تھا۔ سچ تو یہ ہے کہ حسینوں کی بے رُخی سے تنگ آ کر میں کبوتروں سے حسد کرنے لگا تھا۔

اس چوک کی دو چیزوں میں مَیں نے سنگ مرمر کی بہتات پائی۔ محلوں میں اور حسینوں کے سینوں میں یخ سنگِ مرمر۔ مگر مرمر کر جینا تو سیاحوں کا نصیب ہوتا ہے۔ کبھی نظاروں پر مرنا اور کبھی حسینوں پر۔

حیرت ہے، مستنصر حسین تارڑ کے "نکلے تیری تلاش میں" کے زمانے سے لے کر محمد اختر ممونکا کے "پیرس ۲۰۵ کلومیٹر" کے دوران یورپی حسیناؤں میں اتنی بڑی تبدیلی! "نکلے تیری تلاش میں" کا زمانہ وہ تھا جب یورپی بیبیاں مستنصر کے گرد پھڑک پھڑک کر گرتی تھیں اور ہمارا نیک بیبا، شرمیلا ہیرو مستنصر، نظریں جھکا کر ان کے برہنہ کاندھوں کو ان ہی کے دامنوں سے ڈھانپتا تھک جاتا تھا اور کہاں ہمارا بے باک ہیرو "پیرس ۲۰۵ کلومیٹر"

کے دور میں یورپی حسیناؤں کے ایک نگاہِ نظر کے لئے ترس گیا۔ نسوانی برہنہ کندھوں کو ڈھانپنے ایسی مشتبہ سی حرکتوں پر چونک کر میں نے مستنصر کو مشورہ دیا تھا کہ سیکر کلینک آکر طبی معائنہ کرائیں تاکہ پھر وہ کبھی یورپ کی جانب کسی کی تلاش میں نکلیں تو ان کے طبیب کو یعنی مجھے شرمندگی نہ اٹھانی پڑے۔ اب میری درخواست ہے کہ یورپی برادری کا کوئی ہمدردی میرے یورپی دورے کو SPONSOR کرے تاکہ یورپی (یعنی مغربی یورپی) حسیناؤں کا طبی معائنہ کروں اور انہیں اپنے بیش قیمت مشوروں سے نوازوں تاکہ جب ہمارے خوبرو، بے باک، شبنیہ جواں ہیرو، اختر، پیرس سے ۲۰۵ کلومیٹر دورے ہی حادثے میں بے ہوش ہوجائیں تو ہوش میں آنے پر مایوس نہ لوٹیں اور یورپی (مغربی یورپی) حسیناؤں کو شرمندگی کا سامنا نہ کرنا پڑے۔ یوں یورپی برادری میری نوازش سے کم از کم ایک خفت سے تو بچے گی۔ میں وعدہ کرتا ہوں کہ واپسی پر کوئی سفرنامہ نہیں لکھوں گا۔ اور اپنے SPONSORS کو وہاں کی حسیناؤں کی صرف طبی رپورٹ ہی پیش کروں گا۔

ایک آخری بات۔ ایسے تجزیاتی مطالعوں میں مصنف کی ذات کے بارے میں کچھ نہ کہا جائے تو استنباط میں گڑبڑ ہو جاتی ہے۔ اس مضمون کے اس سقم کو دور کرنے کے لئے مجھ پر لازم ہے کہ میں مصنف کی ذات کے بارے میں بھی کچھ کہوں۔ مضمون کی طوالت کے خطرے کے پیشِ نظر انتہائی اختصار سے کام لوں گا۔ اور صرف یہ عرض کرنے پر اکتفا کروں گا کہ مستنصر کی ذات کی طرح اختر کی ذات بھی عجیب وغریب، انتہائی دلچسپ اور ایک خاص قسم کی نغمگی کی حامل ہے۔ یعنی اگر مستنصر حسین اپنی ذات میں تارڑ ہیں تو محمد اختر بھی اپنی ذات میں ممونکا ہیں۔

مصوری ۶۲ء

شاکر علی — سیاہ، سبز، سرخ

امیر احمد پرویز

استاد اللہ بخش

منٹو، چندرن

اسلم کا کمال

مصوّری ۶۲ء

پاکستان میں گذشتہ پندرہ سال کے دوران کی گئی مصوری کا جائزہ لینے میں مجھے مشکل یہ پیش آرہی ہے کہ اس جائزے کا آغاز کہاں سے کروں۔ پاکستان کی ثقافتی جڑوں کے بارے میں اور اس کی تہذیب کے سلسلے میں ہسٹری کے تعین میں خاصی گرما گرم بحثیں چل رہی ہیں۔ بعض حکماء کے خیالات پڑھ کر اندازہ ہوتا ہے کہ محمد بن قاسم سے پیشتر برصغیر ایک ازلی ویرانہ تھا۔ بعض ۱۹۴۷ء کو پاکستانی آدم کا سال گرہ دانتے ہیں۔ اگر یہی بات ہوتی تو کام بہت آسان ہو جاتا۔ میں بھی ہوا میں معلق تہذیب، ثقافت اور فن کے الفاظ اور اُلٹی سیدھی منلق کی طنابوں سے جیسے کیسے زمین کے باندھ دیتا۔ لیکن بعض حکماء یہ بھی تو کہتے ہیں کہ محمد بن قاسم سے پہلے بھی کچھ تھا۔ گواہی کے طور پر وہ ہسٹری، آرکیالوجی حتیٰ کہ انیتھرو پالوجی تک کو میدان میں لے آتے ہیں۔ میانہ رو دانشور یہ باور کراتے ہیں کہ بھئی ”ہندوستان کی تقسیم“ کے بعد (گویا ہماری آزادی کے بعد نہیں) اسٹیشنری، ریل کے ڈبوں، پولیس اور فوج کی طرح اپنے حصے پر قانع رہو۔ اجنتا ایلورا وغیرہ تو ادھر رہ گئے۔ تم ہڑپہ، موہنجوڈرو، ٹیکسلا، مینامتی، رنگامتی لے لو دیکھو ہم کتنے امیر ہیں! تاج محل ادھر رہ گیا تم بادشاہی مسجد سے گذارہ کر لو۔ حضرت خواجہ معین الدین چشتیؒ کا قیام وہاں سہی لیکن سرکار داتا گنج بخشؒ تو یہاں ہیں، وغیرہ ہم۔ آزادی کے پندرہ برس بعد ان چہ میگوئیوں کی صورت اور بھی کنفیوز ہو گئی ہے کہ اسلام کے حوالے سے فنونِ لطیفہ، خاص طور پر صنم تراشی، شبیہی مصوری، رقص اور موسیقی بھی متنازع صورت اختیار کرتے جا رہے ہیں۔ ڈرامہ تو ہمارے ہاں پیدا ہی حالت نزع میں ہوا ہے۔ لیکن کٹر طہارت پسند

کہیں اُسے آکسیجن ٹینٹ سے نکال کر رڈی پر تو نہیں پھینک دیں گے۔ ان تمام فنونِ قبیحہ سے اسلام کو کہیں خطرہ تو لاحق نہیں ہو جائے گا؛ AND VICE VERSA جیسے انگریزی میں کہتے ہیں۔

اس صورت میں جبکہ جغرافیہ بالکل واضح ہے اور ہسٹری، آرکیالوجی اور اینتھروپالوجی کو کنفیوز کیا جا رہا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ اگرچہ ہم اپنی ضرورت کے مطابق شترمرغ بننے کے " آسان اور مجرب " نسخے کے عادی ہو رہے ہیں۔ پھر بھی تاریخ کی کسی شخصیت یا واقعے کو نصابی کتابوں یا روزمرہ سے (بوجوہ) نکال دینے سے اس کے اثرات اور نتائج سے بچا نہیں جا سکتا۔ تاریخ کی نفی نہیں کی جا سکتی، اسے بدلا نہیں جا سکتا اور نہ ہی تاریخ کے دھارے کو ذاتی مفادات کے حساب کتاب سے متعین کیا جا سکتا ہے۔ تاریخ تو ہماری ایسی حرکات کے باوجود اپنے اثرات اور نتائج مرتب کرتی ہی رہے گی۔ کسی بھی ہم عصر کے فن، فن پارے کا جائزہ لینے کے لئے، اس کے ارتقا اور نشو و نما کی جانکاری کے لئے مجھے آزادی سے پہلے کی تاریخِ فن کی طرف رجوع کرنا پڑے گا۔ جو کہ مشترکہ ہے اور اس کے لئے میں ڈبلیو۔ بی آرچر سے استفادہ کروں گا۔

انیسویں صدی کے آخر میں یورپ میں مصوری کے آسمان پر ایک طوفان اُمڈا ہوا تھا۔ مُینے، مونے، پسارو اور سورات وغیرہ اپنے اپنے انداز میں روشنی کے جادو کو قابو کرنے کی کوشش کر رہے تھے۔ وان گو اپنی اندھی جذباتیت کو جاپانی لکیر میں آزاد کرنے میں مصروف تھا۔ سیزان مصوری کے سارے گذشتہ تصورات کے بخیئے اُدھیڑ رہا تھا۔ ناروے میں منش ایکسپریشنزم کی بنیاد استوار کر رہا تھا۔ گوگاں منطقہ حارہ کی قدیم دنیا میں خوبصورتی اور اسرار دریافت کر رہا تھا۔ اگرچہ اس وقت ہندوستان میں مغلیہ مصوری دم توڑ چکی تھی لیکن کانگڑہ اور راجستھانی سکول میں اس کی تھوڑی سی جان ابھی باقی تھی۔ ۱۸۷۰ء کے آس پاس یہ سکول بھی متروک سا سرمایہ بن کر رہ گئے تھے۔

۱۸۳۴ء میں میکالے نے ہندوستانی کلچر کے بارے میں یہ بھی کہا تھا —— طب اور علم نجوم جس پر برطانوی سکولوں کی لڑکیاں بے اختیار قہقہے لگادیں، مہمل تاریخ، مہمل کلچر، مہمل طبیعات اور مہمل مابعد الطبیعات۔ یہ ہندوستان کا سرمایہ ہیں۔ اسی لارڈ نے برطانوی سرکار کو یہ مشورہ دیا تھا —— "ایک ایسا طبقہ پیدا کر دیا جائے۔ جس کا رنگ اور نقوش تو ہندوستانی ہو مگر ذہنی اور نظریاتی لحاظ سے اس کا کردار انگریزی ہو۔" اس کا مشورہ ایسٹ انڈیا کمپنی نے قبول کر لیا اور ۱۸۵۳ء میں ہوم گورنمنٹ کے سر چارلس ٹریویلین نے اس کو سامراجی حکمتِ عملی کی بنیاد بنا کر باقاعدہ پالیسی کی شکل دینے کی کوشش شروع کر دی۔ اس نے کہا —— "ہم یہاں (ہندوستان میں) وہی تجربہ کر رہے ہیں جس میں کہ رومیوں نے یورپی اقوام کو یکایک تہذیب یافتہ کر دیا تھا۔ انہوں نے ان قوموں کو رومی رنگ دے کر اپنے ساتھ ہی ملا لیا تھا۔ ہندوستانی ہمارے لئے وہی حیثیت رکھتے ہیں جو ہماری رومیوں کے لئے تھی۔" نتیجتاً بنگال، بمبئی اور شمالی ہندوستان میں ایک نئی مڈل کلاس نے جنم لیا، جو انگریزی خیالات اور طرزِ زندگی کو اپنانے کے بعد اپنی روایت سے نفرت کا اظہار کرتے تھے۔ ۱۸۹۰ء کے قریب رابندر ناتھ ٹیگور کی کوششوں سے بنگالیوں میں اپنی زبان، ادب فن اور ثقافت سے گہری دلچسپی پیدا ہو گئی۔ پھر بھی برطانوی اقدارِ زندگی نے ہماری سماجی اور سیاسی زندگی کا پیچھا نہ چھوڑا۔ ہر بات میں بندر نقالی کرتے رہے اور ہمارے لباس، ہمارے جذبے، ہماری سوچ حتیٰ کہ "ہمارے خون اور نسل تک میں دوغلا پن آگیا۔" (سی آر داس)

تو فن کہاں بچتا۔ ادب، سائنس، فلسفے وغیرہ میں انگریزوں کو شدید احساسِ برتری تھا۔ لیکن فنِ مصوری کی طرف ان کا رویہ میانہ روی کا تھا۔ اٹھارہویں صدی کے آخر میں ہندوستانیوں نے اپنے آقاؤں کی خوشنودی کی خاطر بازار، سواریوں، میلے، دیوتا، فطری مناظر، پھول، پرندے (کوّے) جانور (بھینس، گائے) وغیرہ کی تصویر کشی شروع کر

دی۔ مقامی مصوروں کو آقاؤں نے آبی رنگوں کی "صحیح تکنیک سکھائی تاکہ وہ ان کے لئے پُراسرار اور PICTURESQUE انڈیا اس "صحیح تکنیک" میں پینٹ کر سکیں. نتیجے کے طور پر ایسا اسلوب ظہور میں آیا جو ہندوستانی منی ایچر اور برطانوی خواتین کے ڈرائینگ روموں میں پلی ہوئی سکیچنگ تکنیکوں کا امتزاج تھا۔ ۱۸۸۵ء میں سر مونئر ولیم نے ناک بھوں چڑھا کر کہا ——— ہندوستان میں کوئی خوبصورت میموریل نہیں. کوئی اچھا بت نہیں. حتیٰ کہ دیوتا بھی کریہہ المنظر ہیں۔

ہندوستان میں مقیم انگریزوں کی کثرت ایسی تھی جو ہندوستانی فن کی دسترس سے بہت دور تھے. تاہم خصوصی وکٹورین عہد کے اونچے طبقے میں رسکن کی طرح ایسے بھی چند افراد تھے جو ہندوستان میں رہتے ہوئے ہندوستانی فن اور اس کی اقدار کے کے سلسلے میں اخلاقی اور جمالیاتی سوالات اٹھانے لگے تھے اور ان کی سوچ بلا واسطہ راج کی پالیسیوں سے متحارب تھی۔ ایسے افراد میں لارڈ نیپر بھی تھا ——— مدراس کا گورنر۔

۱۸۷۱ء میں نیپر نے ہندوستانی فائن آرٹس پر لیکچر دیا اور اس نے نہ صرف قدیم ہندوستانی آرٹ کی اہمیت بتائی، ہندوستانی دیو مالا کے تعلق کو واضح کیا بلکہ ہندوستان میں نشاۃ الثانیہ کی ضرورت کا بھی بڑی شدت سے احساس دلایا۔ اس لارڈ نے بہر زور طریقے سے راجوں، مہاراجوں، نوابوں سے کہا کہ وہ اپنی دیرینہ روایات کو قائم رکھتے ہوئے ایک بار پھر اسی شد و مد سے فنِ مصوری کی سرپرستی کرتے رہیں۔ مہاراجہ ٹراونکور نے اس سلسلے میں سب سے زیادہ گرمجوشی کا ثبوت دیا۔ اس زمانے میں ان کے ہاں ایک مصور تھیوڈور جینسن آیا ہوا تھا۔ اس کی نگرانی میں روی ورما ہندوستان کا پہلا مصور تھا. جس نے پہلی بار آئل کلر میں مصوری سیکھی۔ لارڈ نیپر نے ۱۸۷۴ء اور پھر ۱۸۷۸ء میں مدراس میں ایک ایک نمائش کی. جن میں روی ورما کو اپنی تصاویر پر گولڈ میڈل ملے۔ ۱۹۰۵ء میں

روی درباکی وفات پر کم از کم اتنا ضرور تھا کہ آئل کلر اور مغربی تکنیک نے ہندوستان کا راستہ اختیار کر لیا تھا۔ ہندوستانی لیکھک بھی اپنے خیالات کا اظہار بہ آسانی انگریزی میں کر رہے تھے۔ اور مقامی موضوعات کو برطانوی رنگ میں پیش کر رہے تھے۔

اس کے ساتھ انگریزوں نے ہماری دستکاری اور صنعت و حرفت کی طرف بھی توجہ کی۔ صنعتی انقلاب ہندوستانی دستکاریوں پر بھی اثر انداز ہوا۔ چنانچہ انہیں مقامی طور پر مختلف تعلیمی، تربیتی ادارے کھولنے کی ضرورت پیش آئی۔ جہاں باقاعدہ طور پر صنعت و حرفت سکھائی جاتی تھی تاکہ "اس نقصان کی تلافی کی جا سکے جو بیکاری، بھاری ٹیکسوں اور مہنگائی کی صورت میں ہندوستانی فنکاروں، دستکاروں کو اپنے آقاؤں کے ہاتھوں پہنچا تھا۔" (چارلس ٹریولین) ایک طرف تو اس کا مقصد مقامی فن کو قائم رکھ کر اسے نکھار سنوار کے انڈسٹری میں استعمال کرنا تھا اور دوسری طرف ان کو برطانوی ذوق کے مطابق ڈھال کر درآمد بھیجنا تھا۔

ٹریولین کے بیان سے کچھ دیر پہلے مدراس میں ۱۸۵۰ء میں اس مقصد کے تحت کھولا گیا تھا کہ "تمام استعمال کی اشیاء کے حوالے سے ہیئت اور تکمیل کی خوبصورتی کو بہتر بنایا جائے"۔ ایک خاص صنعتی شعبے میں دھات کا کام، چاندی کا کام، جیولری، قالین بافی، ظروف سازی اور ماڈلنگ سکھائی جاتی تھی۔ ان تمام شعبوں میں بنیادی حیثیت ڈرائنگ ہی کو حاصل تھی۔ چار سال کے بعد صنعتی فن کا ایک سکول کلکتہ میں کھولا گیا۔ اس سکول میں صنعتی تکنیکوں کی کلاسوں کے علاوہ، ڈرافٹس مینوں، ابتدائی ڈرائنگ ماسٹروں، "مناظری ڈیزائنر، تعمیراتی ڈرائنگ، سنگ تراشی، مصوری اور لیتھو گرافی کی کلاسیں بھی ہوتی تھیں۔ ۱۸۵۷ء میں بمبئی میں اس نوع کا سکول کھولا گیا۔ اور ۱۸۷۵ء میں لاہور میں میو سکول آف آرٹس کھولا گیا۔ جس کا مقصد اچھے دستکاروں میں اچھے ڈیزائن، آرائش، تعمیر میں نشوونما کرنا تھا۔ ڈرائنگ، چوب کاری، فنِ تعمیر اور انجینئرنگ کے شعبے بھی کھولے گئے اور تانبے کا کام بھی شروع کیا گیا۔ لیکن نتیجہ بہت حوصلہ شکن نکلا۔

۱۸۷۸ء میں پیرس کی نمائش (ہندوستان کی طرف سے مہتمم، سر جارج برڈ وڈ) کے بعد

حاکم اس نتیجے پر پہنچے کہ ہندوستانی فن اور دستکاری کی تباہی اور زوال کی رفتار کو تیز کرنے میں یہ سکول زیادہ فائدہ مند ثابت ہوئے ہیں۔ برڈ وڈ نے ان سکولوں کی حمائت میں بہت کچھ کہا ـــــــ "اس ناکامی میں سکولوں کا اتنا قصور نہیں۔ ہندوستانی فن کو سب سے زیادہ نقصان تو اُن سرکاری اداروں کی طرف سے پہنچا ہے جو جیلوں میں قالین بافی کرنے اور پبلک عمارتیں بنانے میں مصروف تھے۔ ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ مقامی فن کو نظر انداز کر کے ایک حرامی انگریزی اسلوب کو پروان چڑھایا گیا ہے جس کی اندھا دھند تقلید مقامی باشندوں نے بھی کی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ خطرہ حکومت کی طرف سے ہے کہ یہ ہندوستان کی قدیم اور تاریخی دستکاریوں کو رفتہ رفتہ تباہ ہی نہ کر دے)۔ اگرچہ سکولوں کو اس ناکامی میں بری الذمہ قرار دلوا لیا گیا۔ لیکن یہ اپنے قیام کے اصل مقصد یعنی مقامی فنون، صنعت و حرفت کی ترویج میں ناکام ہو گئے۔ مصوری کا حال تو بہت ہی برا تھا۔ شروع میں ڈرائینگ کو فنکار ڈیزائنر کے لئے بنیاد سمجھا گیا۔ لیکن ڈیزائنر (جس کا کام ہیئت کو بہتر بنانا تھا) اور دستکار (جس کا کام انہیں بنا کر پیش کرنا تھا) کے مابین کوئی باہمی ربط پیدا نہ ہو سکا، اور خلیج فوراً ہی حائل ہو گئی۔ فنکار ڈیزائنر ایک نیا وجود تھا کہ جس کی پچھلے نظام میں کوئی روایت نہیں تھی۔ خیال تھا کہ یہ وجود با اثر ہو گا لیکن عملی طور پر فنکار ڈیزائنر ایک بیرونی اجنبی ہی رہا۔ ڈرائینگ میں مہارت کرنے والوں کو مجبوراً اپنے ہی وسائل پر انحصار کرنا پڑا اور صنعت و حرفت میں نئی رمق پیدا کرنے کی بجائے انہیں دوسرے ذرائع معاش تلاش کرنا پڑے۔ سر رچرڈ ٹمپل نے وضاحت کی کہ حکومت کا ارادہ یہ نہیں تھا کہ مقامی طلباء کے ذہنوں سے ان کے روائتی فن اور اسلوب کو نکال دیا جائے بلکہ مقامی اور روائتی فن کی حرکت کو ملحوظ رکھتے ہوئے میڈیم اور تکنیک کے حوالے سے جو مقامی فن میں موجود نہیں، ان کی تعلیم سے مقامی فن کو سیراب کیا جائے۔

نتیجتاً اس تعلیم و تربیت سے بمبئی میں بہت سے نوجوان پیشہ ور شبیہی مصور، فوٹو گرافر، لیتھو گرافر، انگریور، ڈرافٹس مین اور تعمیراتی فن، چوب کاری اور ہاتھی دانت کے کام کے

ناہرین پیدا ہو گئے۔ لیکن اور جگہوں پر حالت ابتر ہوتی گئی۔ مدراس میں یورپی استادوں کی نقلوں کی نقل پر زور تھا۔ ۱۸۷۶ء میں رابرٹ ہوم اس نتیجے پر پہنچا کہ سکول کو بند کر دینا بہتر ہے کہ اس سے کوئی فائدہ حاصل نہیں ہو رہا۔ گہری تفتیش کے بعد اسے پتہ چلا کہ فارغ التحصیل ہونے کے بعد کوئی بھی فنکارانہ پیشہ اختیار نہیں کرتا۔ اور صنعت کے شعبے میں ان تعلیم یافتہ لوگوں کے باعث ایسا کوئی کام نہیں ہو رہا جو باہر کے لوگ نہ کرتے ہوں۔ لاہور (میو سکول آف آرٹس) میں حالت اور بھی دگرگوں تھی۔ ۱۸۸۳ء میں ہندوستانی فن اور صنعت کے بارے میں ایک رسالے کا اجراء ہوا۔ جس کے سلسلے میں اس سکول کے طلباء سے کہا گیا کہ وہ اس رسالے کے لئے تصاویر بنائیں۔ طلباء شیر محمد، رام سنگھ، امیر بخش اور محمد بخش کو اس کام پر مامور کیا گیا۔ وہ رسالے کے لئے ظروف وغیرہ ہی کی کاپی تصاویر بنا کر رہ گئے کہ اس کے علاوہ ان کی صلاحیتوں کا کوئی مصرف ہی نظر نہیں آتا تھا۔ کلکتہ میں یہ انتشار اپنے عروج پر تھا۔ وہاں کے فارغ التحصیل مصوروں کے لئے بھی کوئی ملازمت کوئی مستقبل نہیں تھا۔ مایوسی کے عالم میں وہاں کے طلباء نے کلکتہ آرٹ سٹوڈیو کے نام سے ایک تنظیم قائم کی جس سے باہمی مفادات کا تحفظ ہو سکے۔ ہندو دیومالا پر مبنی لیتھوگراف بنائی گئیں۔ کچھ عرصہ کے لئے ان کی روزی کا مسئلہ حل ہوتا نظر آیا پھر یہ کوشش بھی ناکام ہو گئی کہ ان کے کام کی ہو بہو نقل ہندوستان میں کر لی گئی اور جب وہاں کے لیتھوگراف کلکتہ پہنچے تو یہ سٹوڈیو برباد ہو گیا۔ کلکتہ آرٹ سکول تو جاری رہا۔ لیکن اس کی موجودگی کا جواز کمزور پڑ چکا تھا۔

کلکتہ میں کچھ ایسے ہی حالات تھے جب ای۔ بی ہیول E.B. HAVE ۱۸۸۴ء میں مدراسی گورنمنٹ سکول کا پرنسپل بن کر آیا۔ وہ آتے ہی ہندوستانی مصوری کے لئے بہت کچھ کرنا چاہتا تھا۔ لیکن ۱۸۹۶ء تک اسے کوئی موقع نہ ملا کیونکہ مدراس میں مصوری کی کوئی پختہ اور بڑی روایت نہیں تھی۔ ۱۸۹۶ء میں اسے کلکتہ کے سکول کا سربراہ بنا دیا گیا۔ جہاں سے مصوری میں ایک نئی تحریک شروع ہوئی۔ ہیول کو اور بہت سے وسیع النظر انگریزوں

کی طرح اے۔ او۔ ہیوم (A.O. HUME) بانی، انڈین نیشنل کانگریس ۱۸۸۵ء) سے
پوری طرح اتفاق تھا کہ برٹش راج کتنا ہی مؤثر، مربوط اور کامل کیوں نہ ہو۔ ہندوستانیوں کو
انگریز بنانے کی کوشش غلط ہے اور ہندوستانیوں کو حقِ خود ارادیت حاصل ہونا چاہیئے۔
ہیول کا ایمان تھا کہ ہندوستانی مصوری کی ایک بہت مضبوط اور گہری روایت موجود ہے۔
اور ہندوستانی مصوری کو اپنی روح اور رویہ برقرار رکھنا چاہیئے۔ وہ سمجھتا تھا کہ جہاں یورپی
مصوری میں ہیئت اور دنیاوی ماحول اہم ہیں وہاں ہندوستانی فن ہمیشہ آفاقی اور روحانی
ہوتا ہے۔ یہ لوگ آسمانی اشیاء کو زمین پر لاتے ہیں۔ یہاں مصور کوئی بھی ہے روحانی پیشوا
بھی۔ کچھ کچھ گوتھائی، کہ گوتھائی انداز بذاتِ خود مغربی ماحول میں پنپا ایک مشرقی شعور ہے
ہندوستانی خوبصورتی کا انتہائی معیار جسمانی یا نیچرل نارم سے نہیں لیتا۔ بلکہ وہ ایسی تخلیق کرتا
ہے جو "رومی سینیٹر" یا "یونانی ایتھلیٹ" سے کہیں مختلف ہوتی ہے۔ جو اس وقت پیدا ہوتی
ہے جب وہ اپنے فلسفے کے مطابق دنیاوی خواہشات کو کچلتا ہے۔ ہیول کو یہ احساس
مہاتما بدھ کے ان مجسموں سے ہوا تھا جو ان کے گیان دھیان کے زمانے سے متعلق ہیں۔ ہیول
کے مطابق یہ مخصوص ہندو، ہندوستانی نظریہ حیات تھا۔ لیکن ہندو دھرم فی نفسہٖ، اسے
انتہائی تیزی سے رو بہ زوال نظر آیا۔ اسی لئے اس کے قول کے مطابق، وہ روحانی جذبے
جنہوں نے اجنتا اور ایلورا تخلیق کی، سسک سسک کر مر گئے تو ہندو مصوروں کو اسلام کی
آمد کا انتظار کرنا پڑا جو اپنے ساتھ روحانیت کی ایک نئی لہر لے کر آیا اور جس نے کہ ہندی
صنم تراشی کو خاصی ضربیں لگائیں۔ لیکن اسلام نے تخلیق کی جبلت کو کچلا نہیں جو ہمیشہ قومی، مذہبی
اور انٹلیکچوئل سرمایہ کا ایک بڑا حصہ ہوتی ہے عظیم مغل فنکاروں نے ہندوؤں کے ہاتھوں
میں چھینی اور ہتھوڑا تو رکھ دیئے لیکن ہندوستان کو تاج محل دیا۔ اور وہ تمام باغات، عمارات
خطاطی اور نقاشی بھی جو برصغیر کا مشترکہ سرمایہ ہیں۔ مغلیہ مصوروں نے بہزاد کی روایت (جو خود
چینی اور ایرانی مصوری کا امتزاج تھی) کو یہاں بھی جاری و ساری کیا اور آئیڈیل کو اس

سنگھاسن پر سے گئے جہاں برہمنی اور بدھی فن تھا۔ انہوں نے اپنی شبیہی اور غیر شبیہی مصوری میں بھی اس آئیڈیل کو بھی پیشِ نظر رکھا جو سیپ کی روح سے موتی چُنتا اور ہمیں فطرت کے رنگا رنگ۔ ابدیت کے قریب لاتا ہے۔ یہی وہ جذبہ تھا کہ اورنگ زیب عالمگیر کی سخت گیری کے باوجود مغل مصوری دبی نہیں بلکہ فوراً ہندو سکول میں سرایت کر گئی اور برٹش راج کے نظرانداز کر دینے کے باوجود مری نہیں بلکہ راجستھان اور پنجاب کے پہاڑی علاقوں میں راجپوت اور کانگڑہ سکول کی صورت میں، اپنے دامن میں وہی لوک گیتوں کی لے اور قوی جذبے کو مدت تک سموئے رہی۔

ہیول کلکتہ سکول کا پرنسپل بنتے ہی پہلے تو وہاں مصوری میں برطانوی نظامِ تعلیم کو ختم کیا۔ "کہ عام یورپی اکادمی میں نقل کی استطاعت حاصل کرنے کے لئے طالب علم کو یک طویل، تکلیف دہ اور سخت محنت کے عمل سے گزرنا پڑتا ہے۔ لیکن مشرقی مصور اپنی آنکھ کے بجائے حافظے پر زیادہ انحصار کرتا ہے اور یوں نقل کرنے کے لئے اس کی تخلیقی صلاحیتیں بروئے کار آجاتی ہیں۔" اس لئے ضروری تھا کہ قدیم اصولوں پر ہی عمل کیا جائے۔ ہیول نے یورپی ماڈلوں سے نقل کشی ختم کر دی۔ آرٹ سکول کے ساتھ وابستہ آرٹ گیلری کی تنظیمِ نو بھی ضروری تھی کیونکہ اسے "فراخدل حاکموں نے مقامی باشندوں کو یورپی مصوری کی فضیلت سے آگاہ کرنے کے لئے قائم کیا تھا۔" اور جس کے لئے ڈھائی سو پاؤنڈ کی سالانہ گرانٹ خرچ کی جاتی تھی۔ ہیول نے رفتہ رفتہ ان تمام یورپی تصاویر کو نیلام کر دیا۔ اب ضرورت اس بات کی تھی کہ ایسا نظام رائج کیا جائے جو گزشتہ نظام کی جگہ لے سکے۔ ہیول کے مطابق ہندوستانی مصور کے لئے اپنی اصل کی جانب اور روایت کی طرف مراجعت کرنا ضروری تھا۔ وہ چاہتا تھا کہ مقامی مصور ہندوستانی موضوعات کو اپنائیں اور یہ تبھی ممکن تھا کہ ہندوستانی مصور اپنی روایت کو اپنے اخلاقی اور روحانی مقاصد کے حوالے سے سمجھتے۔ اس قسم کے خیالات نہ صرف برٹش راج کی پالیسیوں سے متضاد تھے بلکہ ہندوستانی مصوری کی طرف ہندوستانیوں سے نئے رد عمل کے متقاضی بھی تھے۔ ہیول کے

ان انکار سے انگریز سرکار تو پریشان تھی ہی لیکن ہیول کے طلبا زیادہ پریشان اور حیران تھے۔
ہیول نے کہا: "ظاہر ہے میرے طلبا ایک یورپی پرنسپل سے یورپی مصوری ہی پڑھانے کی
اور اس کی ترویج کی توقع رکھتے تھے۔ میری سب سے بڑی مشکل یہ تھی کہ ان طلباء اور انکے
والدین کی تشفی کیسے کروں جو سکول کے سلیبس میں شامل ہندوستانی روایت کو زوال پسندی
سمجھتے ہیں اور اس سے مشکوک ہیں۔ وہ سمجھتے ہیں کہ ابتدائی جماعتوں اور سکول کے صنعتی شعبوں
تک تو شاید یہ مناسب ہے لیکن ہر وہ طالب علم جو شبیہی مصور یا صنم تراش بن کر شملہ فائن
آرٹس کی نمائش میں انعام حاصل کرنا چاہتا ہے اس کے لئے یہ سلیبس اس کے گلے میں بھاری
پتھر کے مترادف ہے ——" شملہ فائن آرٹس سوسائٹی کو رائل اکیڈیمی آف انڈیا سمجھا جاتا تھا۔

انیسویں صدی کے آخری برسوں میں طلبا اور ان کے والدین کی مخالفت کے باوجود
ایک طالب علم نے ہیول کی آواز پر لبیک کہا۔ ابنندر ناتھ ٹیگور بنگالی زمیندار اشرافیہ میں پیدا
ہوئے تھے۔ چونکہ معاشی طور پر خوشحال تھے۔ اس لئے وہ اس ساری صورتِ حال کو کسی مجبوری
کے بغیر بہ آسانی سمجھ سکتے تھے۔ نوجوانی کے زمانے میں انہوں نے اپنے والد گونندر ناتھ ٹیگور
سے ڈرائینگ اور سکیچنگ سیکھی تھی (گونندر کلکتہ سکول کے پہلے طلبا میں سے تھے)۔ چھ برس
تک ابنندر ناتھ بنگالی دیہات اور اپنے چچا رابندر ناتھ ٹیگور کی نظموں پر مبنی تشریحی ڈرائینگیں
بناتے رہے۔ پھر ان میں مغربی اسلوب کے خلاف ردِعمل پیدا ہو گیا۔ تب ہیول میں تو جیسے انہیں
اپنا گرو مل گیا۔ ہیول کی نگرانی میں انہوں نے مغل اور ہندوستانی قرونِ وسطیٰ کے آرٹ کو دریافت
کیا۔ لیکن بعض تکنیکی مجبوریوں کی بنا پر وہ مغلیہ سکول پر گرفت حاصل کر کے نہ اپنا سکے۔ لیکن ان
تصاویر میں جو باریکیاں ہیں وہ مغلیہ اثر کا پتہ دیتی ہیں۔ پھر حالات نے ایک اور کروٹ لے
لی۔ اسی زمانے میں بنگال اور بنگال برائے بنگال کے نعرے بلند ہوئے اور ابنندر کی تصاویر
میں جو مغلیت باقی تھی وہ بھی جاتی رہی۔ اب ان کے پاس ہندووانہ روایت رہ گئی۔ وہ اس
زمانے کے سیاسی حالات سے اسقدر متاثر تھے کہ ہندوستان کے چمکیلے سورج کے بجائے

ان کی تصاویر پر ہندوستانیوں کے دلوں کے اندھیرے چھا گئے۔ اور ان کی مصوری جس میں برطانوی اسلوب کی تربیت نامکمل تھی، مغل مدارس کی کمی تھی اور جاپانی لکیر پر قابو نہ تھا، مل ملا کر جذباتیت کی نظر ہو گئی

۱۹۰۵ء میں جب ابنندر ناتھ ٹیگور کلکتہ سکول کے پرنسپل ہو گئے تو ان کے بہت سے شاگرد چاروں اُور پھیل گئے۔ اور اس نشاۃ الثانیہ کا آغاز ہُوا جس کا خواب ہیول نے دیکھا تھا۔ لیکن اس خواب کی تعبیر نامکمل تھی۔ ڈی پی رائے، گپتا، نندہ لال بوس اور اوکیل برادران نے ۱۹۰۷ء میں ماڈرن سکول کی بنیاد ڈالی۔ ان پر جاپانی اور یورپی اثرات اتنے زیادہ تھے کہ وہ تصاویر ہندوستان میں رہنے والے کسی انگریز کی بنائی معلوم ہوتی تھیں۔ اس زمانے کے بہت بڑے نقاد گنگولی کے مطابق یہ ایک انٹلکچوئل تحریک تھی جو شعوری اور ارادی تھی۔ ۱۹۲۰-۲۵ء کے دوران بہت سے ہندوستانی مصور فرانس، انگلستان اور اٹلی میں پھیل گئے تھے۔ اور وہاں مصوری کی نئی تحریکوں کے اثرات جذب کر رہے تھے۔ اس دوران میں ماڈرن آرٹ ہندوستان میں آ چکا تھا۔ شدت کی مسلسل تلاش، ہیئت میں بے باک اختصار اور DISTORTION ماڈرن سوسائٹی کا منہ چڑا رہے تھے۔

۱۹۲۳-۲۸ء کے بیچ ابنندر کے بھائی گوگنندر ناتھ ٹیگور کیوب ازم کو ہندوستان میں بیچنے کی کوشش کرتے رہے۔ لیکن ان کی تمام تر کوشش براک اور پکاسو کی سستی نقالی بن کر رہ گئی۔ ان کا تکنیک کمزور بھی تھا اور غیر ہندوستانی بھی جو کہ ہندوستانی احساسات کے ساتھ میل ہی نہیں رکھتا تھا۔ کوئی معاشرہ کتنا بھی ماڈرن اور کاسموپالیٹن کیوں نہ ہو۔ اس کا اپنا ایک قومی کردار تو برقرار رہتا ہی ہے۔ ایک ایسا کردار جس نے اٹلی کو فرانس سے ممیز کیا اور جدید دنیا سے مختلف رکھا۔ ہر ملک کے فن کی اپنی روایت ہوتی ہے۔ اپنے قومی انداز ہوتے ہیں جن میں رہ کر اور جن کے وسیلے سے جدیدیت پھلتی پھولتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ گوگنندر ناتھ ٹیگور کا فن اسی لیے محض نقالی بن کر رہ گیا کہ ان خصوصیات کا حامل نہ تھا۔ سر ہربرٹ ریڈ نے

کہا تھا "ہم اپنی ذہنی آب و ہوا سے جان نہیں چھڑا سکتے کیونکہ اس کی تشکیل ہماری زمین کی کیمسٹری، اور ہماری فضا کے ذرات کرتے ہیں۔ میں کبھی سوچ بھی سکتا کہ برطانوی آرٹ کسی صورت میں بھی حتمی طور پر ہندوستانی، فرانسی یا افریقی ہو سکتا ہے۔ میں تو یہ جانتا ہوں کہ افریقی بتوں نے پکاسو کو اور میکسیکی بتوں نے ہنری مور کو کس طرح متاثر کیا ہے۔ لیکن اس قسم کے اثرات ان انجکشنوں کی طرح ہوتے ہیں جو جسم میں عارضی طور پر ہر دوڑا کر نارمل حالت میں لے آتے ہیں۔ میں ان کی ضرورت سے انحراف نہیں کرتا۔ لیکن جسم کو ان دواؤں کا عادی بنا لینا یا انہیں فیشن کے طور پر استعمال کرنے کو یقیناً نقصان دہ تصور کرتا ہوں۔"

تاریخ ہمیں یہ بتاتی ہے کہ کسی بھی جگہ کا فن ہمیشہ اپنے مقامی معمولات کی طرف جاتا ہے۔ فن کو قید نہیں کیا جا سکتا اور یہ پروان بھی اسی صورت میں چڑھتا ہے۔ جب اس پر بیرونی حملے ہوں، اس میں نقل و حرکت ہو۔ اگر اس کا جنم پیوندکاری سے ہوتا ہے تو اس کی صحت مند زندگی کے لئے ضروری ہے کہ اس کی جڑیں اپنی زمین میں گہری ہوں۔

ایسی ضرورت کو ۱۹۰۰ء کے بعد کے مصوروں کے ہاتھوں سے پھسلتا دیکھ کر گنگولی چیخ اٹھا تھا کہ اپنی روایت اور ہیئت کو نئی ڈگر پر چلانے کی اشد ضرورت تو ہے۔ پر اپنے ملک کی فنی ہیئت سے مستعار لینا غیروں کی نقالی سے کہیں بہتر ہے۔ کیونکہ جس فن کی جڑیں اپنی زمین میں نہیں، بے معنی اور مہمل فن ہے۔

یہ وہ دور تھا جس میں FAUVISM, NEO IMPRESSIONISM سے لے کر ڈاڈا ازم اور سرئیلزم تک تمام حادثات ظہور پذیر ہو چکے تھے۔ کانڈنیسکی، موندریاں اور ڈیلانی مستطیلوں، تکونوں، مربعوں اور رنگوں کے چکر میں پڑ چکے تھے ——— تحت الشعور کی دنیا دریافت ہو رہی تھی (جیسے رابندرناتھ ٹیگور ربال کلی ہیئت اگانے کی کوشش کر رہے تھے)۔ یورپ میں ادب و فنون کے میدان میں مختلف تحریکوں کی یلغار تھی۔ انتشار تھا۔ ہر آدمی جو سوچ رکھتا تھا ایک الگ ڈگر بنانے کی کوشش کرتا تھا۔

اس زمانے میں امرتا شیرگل، سیزاں کا اختصار، جسم کا احساس اور گوگاں کے ٹراپیکل رنگ لے کر آئیں۔ یہ رنگ ہندوستان کے اپنے رنگ بھی تو تھے۔ امرتا شیرگل کو ہندوستانی کسان اور نچلے طبقے کی بے کسی کا احساس اس شدت سے ہوا کہ انہوں نے شمالی ہندوستان سے لے کر راس کماری تک ہندوستان کا دورہ کیا اور اپنے کینوس پر تمام ہندوستانی خصوصیات جمع کر دیں۔ انہیں گوگاں میں ہندوستان نظر آیا تھا اور وہ ہندوستان میں گوگاں کو لے آئیں۔ گاؤں کو جدید بنگال سکول نے قطعی طور پر نظر انداز کر دیا تھا۔ امرتا کی تحریک بالکل نئی تحریک تھی۔ مُفلس ہندوستان کا غم! اگرچہ ان کی تکنیک بنیادی طور پر یورپی تھی لیکن روح بالکل ہندوستانی تھی۔ ۱۹۴۱ء میں نمونیہ کے باعث وفات سے پہلے اپنے آخری دور میں وہ اتنی جذباتی نہیں رہی تھیں۔ بلکہ صرف رنگوں کی ترتیب اور امتزاج پر زور دینے لگی تھیں۔

امرتا کے ساتھ ایک اور نام بھی ہندوستان کینوس پر اُبھرا۔ یہ تھے کلکتے کے کالی گھاٹ کے جیمنی رائے۔ یہ مختلف تکنیکوں، اکادمیوں، سکولوں اور جدید بنگال کے دبستان وغیرہ سے ہوتے ہوئے لکیر کے اختصار کے ساتھ سنتھالی پیچ و خم میں پہنچ گئے۔ ۱۹۳۱ء تک انہوں نے اپنی جاندار تکنیک میں مہارت حاصل کر لی اور کالی گھاٹ کی اختصار پسند زدانتی مصوری سے بھی استفادہ کرتے رہے۔ پھر گیتوں اور گھنگرو گھوڑوں سے بھی وہ خزانے ڈھونڈ کر لائے کہ پکاسو بھی قدیم فن سے اتنے خلوص سے موتی نہ چن سکا ہوگا۔ وہ ایک سچے ہندوستانی کی خلوص نیتی سے ہندوستان کی زمین میں اپنے آپ کو حاصل کرتے رہے۔ اور اب بقول ناقلوں اور علماء کے پرانے ہو گئے ہیں۔ محض اس لئے کہ انہوں نے مغرب کی اندھا دھند تقلید نہیں کی تھی۔

بنگال کے ان تمام ہنگاموں سے دور جب مصوری کا بنگالی سکول مستحکم بنیادوں پر استوار ہو رہا تھا۔ ایک خاموش الطبع نوجوان عبدالرحمٰن چغتائی، مسجد وزیر خان لاہور میں بابا میراں بخش (نقاش) سے لکیر کے نظم و ضبط پر عبور حاصل کرنے کے بعد ذاتی طور پر مصورانہ

میں مشغول کر رہے تھے۔ چغتائی صاحب نے کہیں بھی رسمی تعلیم حاصل نہیں کی۔ ٹیکنیکل سکول سے ڈپلوما بھی انہوں نے پرائیویٹ طالب علم کے طور پر حاصل کیا تھا اور اول رہے تھے، انکی مہارت ان کی شدید محنت اور لگن کے باعث تھی۔ میو سکول آف آرٹس میں انہوں نے کچھ عرصہ کے لئے تدریسی فرائض سرانجام دیئے۔ لیکن اس آزاد منش کا مزاج ملازمت کے لئے موزوں نہیں تھا۔

اس وقت تک چغتائی ڈرائنگ اور رنگوں میں اپنے مکمل نظم وضبط کے تحت تکنیکوں میں کئی تجربات کر چکے تھے اور اپنی ابتدائی تصاویر، مغلیہ سکولوں کے پیالے میں اجنتا کا پانی ڈال کر بنا رہے تھے۔ اور ان کی لکیر کی طاقت، آرائشی جزویات، نیم باز آنکھوں والے خوبصورت رومانوی جسم شام اودھ، صبح بنارس اور رباعیاتِ عمر خیام کی تشریحی و تفسیری تصاویر میں ظاہر ہونے لگے۔ اور ہندوستانی زمین کی خوشبو مہکنے لگی تھی۔ اس وقت ہندوستان کی سیاسی صورتحال سے ہم سب واقف ہیں اور مصوری کے حوالے سے میں اس کا مختصر ذکر بھی کر چکا ہوں۔ بنگال کے ہندو مصور، ہیول کی رہنمائی میں اپنی دیو مالا اور ہندوستان کی سرزمین کے حوالے سے اپنا تشخص کر رہے تھے (اگرچہ مغلیہ سکول ان پر اب بھی حاوی تھا) چغتائی ہیول سے بہت دور تھے۔ ان کے پاس اس قسم کا کوئی گائیڈ بھی نہیں تھا۔ اس قسم کی کسی بھی شخصیت کی غیر موجودگی چغتائی کے حوالے سے ہمارے لئے غیبی رحمت ہی ثابت ہوئی۔ ان کی شعوری عظمت اس سے واضح ہو جاتی ہے کہ انہوں نے ملک کے حاکموں کو خوش کرنے کے بجائے ہندی مسلمانوں کے قومی موقف کو درست سمجھا اور مصوری میں ہندی مسلم روایت کو اپنا راہنما متعین کیا اور اپنی اوڈیسی پر تنہا چل کھڑے ہوئے۔ اس زمانے میں مسلمان مصور خال خال ہی تھے اور جو تھے، اول تو اپنے آقاؤں کی خوشنودی حاصل کرنے کی کوشش میں تھے۔ دوئم ان میں (شاید) اتنی خداداد صلاحیت نہیں تھی کہ چغتائی کی طرح یوں سفر پر تنہا چل پڑتے۔ چغتائی نے جو راستہ اختیار کیا تھا وہ ایک ہندی مسلمان کا اپنے سامراجی آقاؤں سے انحراف کا راستہ تھا۔ اور ان کی اہمیت اس وقت واضح ہوئی جب ان کی تصاویر ماڈرن ریویو (کلکتہ ۱۹۱۸ء) میں

چھپیں اور خاص طور پر ٹیگور فیملی کو چونکا دیا۔ چغتائی صاحب کی پہلی نمائش ۱۹۱۹ء میں لاہور عجائب گھر میں ہوئی جو ہر لحاظ سے انتہائی کامیاب رہی۔ ۱۹۲۳ء ہندوستانی فائن آرٹس کمیٹی نے ان کی تصاویر (جو تعداد میں باقی مصوروں سے زیادہ تھیں) ویمبلے میں سلطنتِ برطانیہ کی نمائش میں بھیجیں۔ پھر علامہ اقبال، ڈاکٹر تاثیر اور پطرس (احمد شاہ بخاری) کی تحریک پر انہوں نے غالب کے اشعار پر مبنی تصاویر بنائیں جس کی طباعت اور اشاعت کا اہتمام جے ڈینک جلیم کی تحریک پر مہارانی کوچ بہار نے کیا۔ مرقع چغتائی کا دیباچہ علامہ اقبال نے تحریر کیا تھا۔ اب چغتائی کی حیثیت مسلّم ہو چکی تھی۔ یورپ میں ان کا کام پاپولر ہو چکا تھا۔ اور وہاں مصوری کے سنجیدہ نقادوں کے بہت سیر حاصل مقالے شائع ہو چکے تھے۔ ان کی تصاویر کی نقول اپنے رسالوں میں چھاپنا اعزاز سمجھتے تھے۔ ۱۹۳۰ء اور پھر ۱۹۴۰ء کے یورپ اور برطانیہ کے دوروں کے دوران انہوں نے ریمبراں کو خاص طور پر پسند کیا۔ ڈیورر اور ریوبن بھی ان کی توجہ کا مرکز رہے تھے۔ ان ہی دوروں میں انہوں نے ایچنگ کی تکنیک سیکھی۔ اس پر قدرت حاصل کی اور ہندوستان کو ورطۂ حیرت میں ڈال دیا کہ ایچنگ کا کام ہندوستان میں شاذ ہی کوئی کرتا تھا۔ آزادی کے وقت چغتائی قومی اور بین الاقوامی شہرت اور تسلیم کی بلندیوں پر تھے۔ ان کا فن ان کی زندگی ہی میں جاوداں ہو گیا۔ چغتائی LEGEND بن چکے تھے اور دنیا میں ان کا فن دیا اس انداز کا فن "چغتائی آرٹ" کا نام اختیار کر چکا تھا۔

فیضی رحیمین، اللہ بخش، عسکری، انصاری وغیرہ کسی حد تک گمنام تھے۔ انہوں نے کوئی نئی دریافت نہیں کی تھی۔ بلکہ ہندوستان کے بدلتے ہوئے انداز دیکھنے کے باوجود اس کو سمجھنے سے قاصر رہے تھے۔ اور رینالڈ اور گینز برو کی روایت میں مصوری کرتے رہے۔ میرا خیال ہے کہ اگر انگریز سرکار نے فیضی صاحب کو نئی دہلی کے سیکرٹریٹ کی آرائش کرنے کو کہا تھا تو شاید اس لئے کہ صرف وہی ایسے مصور تھے جو آقاؤں کو سیکرٹریٹ میں یہ محسوس کرا سکتے تھے کہ وہ نئی دہلی میں نہیں بلکہ انگلستان کے کسی سیکرٹریٹ میں بیٹھے ہیں جس کی آرائش

رینالڈز نے کی ہے۔

اللہ بخش اپنی مصوری میں کہانی، دیو مالا اور رومانوی موضوعات پر طبع آزمائی کر رہے تھے۔ بنگال کے قحط کے دوران ہی ایک اور نام ابھرا۔ یہ چھبیس سالہ زین العابدین تھے جنہوں نے قحط کے بارے میں ۲ ہزار خاکے بنائے اور راتوں رات مشہور ہو گئے۔ ان کی لکیروں کا جرأت مندانہ اختصار اپنی روایت کی، یورپی مصوری کے ساتھ ہم آہنگی اور توازن نے انہیں عظیم بنا دیا۔ انہوں نے مغرب کی اندھا دھند تقلید نہیں کی بلکہ اپنے مسائل کو سمجھا، پرکھا اور پھر فیصلہ کیا کہ انہیں کیا کرنا ہے۔

آزادی کے بعد

چغتائی صاحب چپکے سے راوی روڈ پر اسی انداز میں کام کرنے لگے اور اقبال کے کلام کو تصویروں میں پیش کرنے کا منصوبہ بنا کر اس پر بھی کام شروع کر دیا۔ فیضی رحیمن اور عسکری وغیرہ آزادی کے بعد بہت بڑے پورٹریٹ پینٹر کہلائے اور اللہ بخش نے استاد بن کر السٹریشن اور ڈاکومینٹیشن کا کام بھی تیزی سے شروع کر دیا۔ زین صاحب جن کی تمام تر عظمت اور شہرت کو عوامی موضوعات اور قحطِ بنگال نے خون پلایا تھا۔ تجریدی مصوری میں چند ایک (ناکام!!) تجربے کرتے ہوئے نا دشی سے لڑکے پڑھانے لگے۔

ہڑپہ، موہنجو دڑو اور دوسرے کھنڈرات سے نکلے کھلونوں اور مہروں نے سب سے زیادہ شیخ احمد کو متاثر کیا۔ انہوں نے اس تہذیب کا رس پئے بغیر ان کی ہو بہو نقل کر کے گلاس اور پینٹنگ بھی شروع کر دی اور ڈاکومنٹری مصور بن گئے۔ ان کے ساتھ شیخ صفدر بھی شامل تھے جنہوں نے رقاصہ بنا کر یہ سمجھ لیا کہ وہ تہہ تک پہنچ گئے ہیں۔ مشرقی پاکستان میں صفی الدین احمد نے مقامی لوک ڈیزائنوں اور کھلونوں کو اپنی نیم تجریدی تصویروں میں اتارا ہے۔ شاید یہ بات ٹھیک ہی ہے کہ طویل سامراجی حکومت کے بعد جب قومیں آزاد ہوتی ہیں تو اپنی اصل اور روایت کی طرف اس شدت سے مراجعت کرتی ہیں جس شدت سے

وہ سامراجی حاکموں کی بندرنس کرتی ہیں۔ روایت اور عصر میں توازن دیر کے بعد ہی پیدا ہوتا ہے۔

۱۹۴۹ء میں پاکستان کی مصوری کی پہلی نمائش میں زبیدہ آغا کی تصاویر نے لوگوں کو کافی حیران و پریشان کیا جو تازہ تازہ انگلستان (یورپ) سے آئی تھیں۔ پاکستانی تو خیر محو حیرت تھے ہی لیکن سب سے زیادہ دھچکا میلول ہارڈی میٹ کو لگا۔ اس نے کہا "مغربی آنکھیں جو اس لئے خاص طور پر مشرق کی طرف دیکھتی ہیں کہ وہ انہیں اس کلاسیکی فورم کی طرف واپس لے جائیں جو بازنطینی تحریکیں چھپی ہیں۔ زبیدہ آغا کو بڑی حیرت سے دیکھتی ہیں۔

وقتاً فوقتاً چغتائی صاحب اپنی موجودگی کا احساس دلاتے رہے (اور دلاتے رہتے ہیں) کراچی میں اجمل اور ناگی عامیانہ مصوری کرتے رہے۔ آذر زوبی صاحب کا آذرانہ حصہ اسلامی مملکتِ پاکستان میں صنم تراشی کا مستقبل تاریک دیکھ کر خودکشی کر گیا اور زوبیانہ حصہ رابندرناتھ ٹیگور اور ہنری مور کا نوحہ بن کر کراچی چلا گیا اور کمرشل آرٹ کی پیشانی پر نصب ہو گیا۔

۱۹۵۰-۵۱ء کے لگ بھگ شاکر علی یورپ سے مصوری کی جدید تحریکوں میں رچ بس کر آئے اور نک چڑھے نقادوں کو حوصلہ ہوا کہ اب صحیح طور پر ماڈرن آرٹ پاکستان میں درآمد ہو گیا ہے۔ لیکن مجھے اس سے جزوی اختلاف ہے۔ میں شاکر علی کو یورپی ماڈرن تحریکوں کا نقال نہیں سمجھتا۔ میرے نزدیک وہ پہلے "ماڈرن" پاکستانی مصور ہیں جنہوں نے مصوری میں اپنی روایت کو سمجھا ہے اور اپنے عصری تقاضوں کو بھی پورا کیا ہے۔ ان کی ابتدائی تعلیم سرجے جے سکول (بمبئی) میں ہوئی جو اجنتا کا پیرو تھا۔ بنیادی تربیت اور نظم و ضبط حاصل کرنے کے بعد وہ یورپ چلے گئے اور واپس آ کر پھر اپنی روایت کو کھوجنے میں مصروف ہو گئے۔ انہوں نے مغلیہ مصوری کے بنیادی سانچے کو اپنایا اور اس کی آرائش میں اختصار پیدا کیا۔ ہیئت کی ترکیب میں اجنتا کو کھنگالا اور صورتوں اور شکلوں کو اپنی زمین اپنے گھر سے لے کر ایک امتزاج اور آہنگ کو کیوبزم پرانا راجوان کا مخصوص رنگ اختیار کر گیا۔ ان کی عمیق سوچ نے مصوری کے

ہم عصر مسائل پر ان سے بڑی عرق ریزی کرائی۔ ان کے نزدیک مصوری IT JUST IS ہے، نظر کی گہرائی سے پُر لیکن عامیانہ قسم کی جذباتیت سے عاری۔ شاکر صاحب کی اس سوچ کا اثر یہ ہوا کہ انہوں نے بہت سے ہم عصر مصوروں کو انسپائر کر دیا۔ اگرچہ وہ تمام مصور اب نسبتاً مشہور ہونے کے بعد اس حقیقت سے منحرف ہو گئے ہیں۔ شروع میں تو مجھے یوں لگتا تھا جیسے مغربی پاکستان میں میرے ہم عصر مصور شاکر علی کے اسی نوع کے مقلد ہیں۔ جیسے یورپ میں پکاسو کے۔ جب ان لوگوں کی سمجھ میں شاکر کا فلسفہ مصوری نہ آیا تو انہوں نے بلا واسطہ یورپی مصوروں کی تقلید شروع کر دی۔ اور غیر معروضی اور NON-REPRESENTATIONAL آرٹ کی گود میں بیٹھ کر خالی سطح کی بھول بھلیاں میں کھو گئے (جیسے ایک زمانے کو گوگنندر ناتھ ٹیگور نے گیوبزم کے حوالے سے کیا تھا)۔ اور اس تمام روایت کو جس کا شاکر علی کو اس شدت سے احساس تھا، ملیامیٹ کر کے اتنے بڑے مصور بن گئے کہ باقی تمام لوگ چند تھے جنہیں ان کے ماڈرن اسلوب کا کچھ پتہ نہیں تھا۔ مصیبت تو یہ ہے کہ ہمارے ملک میں مغربی ایجادات کی طرح ان کے فلسفے اور تحریکیں بھی ذرا دیر سے پہنچتے ہیں۔ پھر سوچتا ہوں کوئی بات نہیں میرے ملک میں تو ابھی ٹیلیویژن بھی نہیں آیا۔

شمزہ، شاکر اور پکاسو کے چہرے اتارنے کے بعد انگلستان چلے گئے۔ وہاں انہیں یکایک احساس ہوا کہ پال کلی میں اسلامی خطاطی موجود ہے اور انہوں نے اسلامی آرائش اور خطاطی کو اپنا کر پال کلی کو مشرف بہ اسلام کر لیا۔ معین نجمی جس نے اپنے موضوعات کو مختلف نمونوں میں توڑ کر اسے جیومیٹری کی اشکال میں دیکھنے کی کوشش کی تھی اور "دُلدُل" جیسی خوبصورت اور نئی تصویر بنائی تھی۔ اسے اپنے کام میں لٹریری تھیم کا احساس ہوا اور وہ غیر معروضی مصوری کی طرف دوڑ اٹھے کہ اس زمانے میں مصوری میں لٹریری تھیم کا آنا مصوری کے خالص پن کو داغ لگانے کے مترادف ہے۔ انیس صفدر اپنے تازہ رنگوں اور دیسی موضوعات کو بے کار سمجھ کر اس گنجلک میں پھنس گئے جو وہ پیش کر رہے ہیں۔ احمد پرویز پہلے ہی باغی تھے۔ میں انہیں مصوروں کا شہزادہ

کہتا ہوں۔ وہ اچھی خاصی تصاویر پینٹ کرنے کے بعد دساور کو گئے تو ان پر وہاں کی چھاپ پڑ گئی۔ جانے کیوں وہ مجھے گراہم سدرلینڈ سے مماثل نظر آنے لگے ہیں۔ معین نجمی خوش ہیں کہ گذشتہ دس سالہ بین الاقوامی ذخیرے میں احمد پرویز بھی شامل ہیں۔ شمزہ اور علی امام نے انگلستان میں مصوری کے رسالوں میں مضامین اور اخباروں میں رائٹ اَپ بھی لکھے گئے ہیں ہمیں فخر ہے لیکن کیا وہاں پر یہ فضیلت نہیں اس سوچ سے باز رکھ سکتی ہے کہ ان کی مصوری میں مشرقی پاکستانی خمیر موجود ہے اور وہ محض تقلیدی مصوری نہیں کر رہے ہیں؟ علی امام یہاں کے سورج کو قابو میں لا کر یہاں کے فطری مناظر میں کرنیں بکھیرتے تھے، وہ بقول جلال الدین "محض مکانوں کے مصور بن کر رہ گئے ہیں۔" احمد پرویز کی طرح علی امام کی نمائش بھی لندن جانے کے بعد نہیں ہوئی معین نجمی ہے ست رو مصور جو آج تک ایک بھی اپنی انفرادی نمائش نہیں کر سکا اور مجھے امید ہے کہ نہ آئندہ کرے گا، جو لٹریری تھیمز سے اتنا گھبراتا ہے۔ آجکل بچوں کی مصوری اور پاکستانی آرٹس کونسل الحمرا میں مصوری کی جماعت پڑھانے میں اتنا مصروف ہے کہ اسے اپنی غیر مکمل تصاویر کی طرف دیکھنے کی بھی فرصت نہیں۔ خالد اقبال خوبصورت لینڈ سکیپ تصویروں کے خالق۔ یونیورسٹی فائن آرٹس ڈیپارٹمنٹ میں محض معلم بن کر رہ گئے ہیں، خدا انہیں بھی توفیق دے کہ کبھی اپنی انفرادی نمائش کر دیں۔ ان ہی لوگوں کے ہم عصر حنیف رامے بھی ہیں جنہوں نے موندریاں، بن نکلسن اور پکاسو کے انداز میں طبع آزمائی کی۔ اسلام کی طرف رجوع کیا تو خطاطی کے نمونوں میں نئی تربیت، نئی زندگی ڈھونڈ لی۔ مظفر علی سید کے قول کے مطابق جب وہ محمدؐ کا اسم پینٹ کرتے ہیں وہ صرف ایک لفظ ہی نہیں رہتا بلکہ رنگوں کے آہنگ سے ایک ایسی شخصیت بن جاتا ہے جو کہ شانِ پیغمبری کے عین مطابق زمین کی تاریکیوں سے اٹھ کر آسمان کی بلندیوں کو پالیتا ہے۔ اب اس میں سید صاحب نے شاعرانہ تعلّی سے کتنا کام لیا ہے۔ یہ اپنی اپنی صوابدید پر منحصر ہے۔ صادقین بھی آج کل خطاطی میں تجربے کر رہے ہیں۔ خاص طور پر کوفی رسم الخط میں۔ میرے نزدیک صادقین کا بہترین دور ان کا "بلیو پیریڈ" ہے جزن و ملال

سے پُر، جس میں ان کی اپنی بیماری نے اور بھی احساس کی شدت پیدا کر دی تھی۔ جرمن ایکسپریشنزم کے قریب ہونے کے باوجود وہ پاکستانی ہی نظر آتے ہیں۔ ڈستی ہوئی تنہائی اور بھرجسم کا GROTESQUE تناسب، جس کا ماخذ اگر ڈھونڈا جائے تو حال میکسیکی (خاص طور پر میورال) مصوری رستیش گجرال سے کم کم، اور بونے میں ملتا ہے۔ شاکر علی کے بعد صادقین دوسرے مصور ہیں جن میں مجھے اپنے پن کا احساس ہوتا ہے۔ ان کے احساس کی شدت ان کی کوفی انداز کی خطاطی میں بدرجہ اتم موجود ہے۔ صادقین لفظ کی بنیادی سچائی اور سادگی کی تلاش میں کوفہ تک پہنچے ہیں۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ کوفہ اس سید (نقوی ہیں) کے ساتھ کیا سلوک کر سکتا ہے۔

مشرقی پاکستان میں ڈھاکہ سکول سے زین العابدین سے انسپائرڈ ایک کھیپ کی کھیپ نکلی۔ پاکستانی مصوری کے لئے یہ زین صاحب کا سب سے بڑا عطیہ ہے۔ ان میں حمید الرحمٰن، قمر الحسن، صفی الدین، امین الاسلام، ایس جہانگیر اور مرتضےٰ بشیر شامل ہیں۔ کبریا صاحب ایسے سینئر پینٹر بھی ہیں جو فن کی پختگی اور رنگ، لکیر اور سطح کے مسائل پر عبور حاصل کر کے اعلیٰ مصوری کے نمونے پیش کر رہے ہیں۔ ان تمام مصوروں کو دیکھ کر سب سے پہلا احساس تو یہ ہوتا ہے کہ یہ لوگ اپنی سرزمین میں اچھی طرح رسے بسے ہیں اور ان کی جڑیں اپنی لوک ریت میں بہت مضبوط ہیں۔ ان میں بیشتر لوگ یورپ میں رہ چکے ہیں۔ اور انہوں نے مغربی تکنیک اور ہیئت کو خاصا سنبھل کر استعمال کیا ہے کہ مغربی پاکستان کے بیشتر مصوروں کی طرح تقلید محسوس نہیں ہوتی۔ ان سب کے کام کا جائزہ لینے کے لئے تو دفتر درکار ہیں۔ میں صرف ایس جہانگیر اور مرتضےٰ بشیر کا مختصر سا ذکر کروں گا کہ میں ذاتی طور پر ان کے قریب ہوں اور نہ صرف ان کے کام کو دیکھا ہے بلکہ انہیں کام کرتے بھی دیکھا ہے اور ان کے ساتھ مصوری کے مسائل پر گفتگو اور بحثیں بھی کی ہیں۔ جہانگیر اپنی سیاحت کے باعث بہت سی قلبی وارداتیں لئے ہوئے ہے۔ اس کے اسلوب کی قوت اس کی ذات سے ہم آہنگ

اور فطرت نے اس کی روح سے چمکا چوند پیدا کرنے والے رنگ برآمد کرائے ہیں۔ وہ رنگ کو تصویر کے احساس میں منتقل کرتا ہے۔ جذبے کے طور پر وہ تحت الشعور کی سرحدوں کو چھوتا ہے۔ "چندر سے ڈھڈ" کی خاطر وہ پاکستان کے فطرتی مناظر بھی ڈھاکہ سکول (زین صاحب) کی چھاپ میں پینٹ کرتا ہے تاکہ غیر ملکی سیاحوں سے زیادہ سے زیادہ کما سکے۔

مرتضیٰ بشیر سب سے زیادہ انسان کے قریب ہے۔ اس کی یہ قربت اس کی ذاتی تنگ اعصابی کے ساتھ مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔ بہا نگیر کی نسبت اس کے رنگ بہت ہی ڈیپریشن لئے ہوئے ہیں۔ چھپکلیاں، مسمار ہوتی دیواریں، مسخ شدہ چہرے، تڑختی ہوئی عمارتیں، سوکھے بدن، بھٹکتی ہوئی خالی روحیں۔ مرتضیٰ انسان کے مستقبل سے بہت مایوس نظر آتا ہے۔ خاص طور پر پاکستان کے انسان کے بارے میں پُر امید نہیں ہے۔ ہر طرف انتشار، مارشل لاء کا جبر، ہر طرف الجھن ہے جس نے اسے باغیانہ حد تک درشت بنا دیا ہے۔ ان تمام پاکستانی، بنگالی نوجوانوں میں سب سے بڑی بات یہ ہے کہ سیاسی شعور رکھتے ہیں اور سوچتے ہیں۔ ان کی ہی مشترکہ قدر ان کے اکثر ہم عصر مغربی پاکستانی مصوروں سے ممیز بھی کرتی ہے۔

اس مختصر سے تشنہ سے جائزے کے بعد سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہم موجودہ دور کی رقاصہ کو ٹوئسٹ سکھائیں یا گندھارا کے پتھریلے باسیوں کو جُبّے پہنا کر ان کے سروں پر عمامے باندھیں۔ کٹھ ملاؤں کے اسلام کی طرف رجوع کرنا یا خلفائے عباسیہ کی لبرل روایت اور ہندوستان میں مسلمان حاکموں، خاص طور پر مغلیہ سے فیضان حاصل کرنا ہے۔ اسلامی کٹھ ملا تو خاص خطاطی، فنونِ آرائش و تعمیرات سے ایک قدم باہر نہیں رکھنے دیں گے کیونکہ شبیہ سازی ممنوع ہے۔ بت تراشی کا تو سوال ہی پیدا نہیں ہوتا کہ اسلام نے بت شکن محمود پیدا کئے ہیں اور حوصلہ شکن مولوی۔ اگر انتظار حسین کے قول کے مطابق (جس سے وہ کل شام منحرف ہو کر پھر مان گئے تھے) بدعت ہی نے اسلامی کلچر کو سیراب کیا ہے تو ہمارے قدامت پسند، بورژوا شبیہی مصوری (اگرچہ یہ لوگ اخباروں میں اپنی فوٹو گراف چھپواتے نہیں تھکتے) اور مجسمہ تراشی کی بدعت

کو کہاں تک جائز سمجھیں گے۔ توفیق اعجاز کے بنائے خوبصورت بت کہ جس کے وجود میں سے کائناتی موسیقی کے آہنگ کا احساس ہوتا ہے: "سراپا" —— کہیں سراپا کو خودکشی تو نہیں کرنا پڑے گی؟ اور پھر چشتی صوفیا کی موسیقی اور رقص کو کہاں تک قبول کیا جائے گا؟

بہرحال مغربی پاکستان میں ان حالات میں اب مصوری کو شاکر علی سے آگے لے جانا ہوگا۔ ورنہ تعالیٰ ہمارا شعار رہے گی اور ہم مصوری کو فیشن کے طور پر کرتے رہیں گے۔ حرام و حلال اور شبیہی مصوری اور بت تراشی سے متعلق منتشر الذہن علما اور حکما رکی یہی بحثیں کرکے توفیق اعجاز کو دہشت زدہ کرتے رہیں گے۔ اور یہ بے چارہ میو سکول آف آرٹس میں استاد اپنے دفتر میں بیٹھا سوچتا رہے گا کہ اب وہ کتنا گھبرائے کہ "سراپا" سے کترا بھی سکے، مگر بھی سکے کہ باہر سکول کے کوریڈور میں اس کے شاگرد ڈرین پائپ پتلونیں پہنے راک این رول ناچتے رہتے ہیں پھر میں سوچتا ہوں، مایوس ہونے کی بھی کوئی بات نہیں۔ علما اور حکما اپنا کام کرتے رہیں، ہمیں اپنا کام کرنا چاہیے

ادب کی طرح مصوری میں بھی بحثوں اور دریافتوں کا سلسلہ جاری ہے۔ اپنی دریافت اپنے فوری آئیڈیلز کی، روایت فیشن پرست اور فیشن ایبل نقادوں سے قطع نظر ہر وہ ادیب اور مصور جو اپنے اور اپنے فن کے بارے میں سنجیدہ ہے ایک دوسرے کے ساتھ رابطہ قائم کیے ہوئے ہے۔ ادیب اور دانشور اور مصور ایک دوسرے سے مل بیٹھتے ہیں۔ جب تک تلاش اور دریافت کا یہ مشترکہ جذبہ اور عمل جاری رہے گا، یقینی ہیئت، شکل و صورت اور سمت اختیار کرنے کی آرزو میں تڑپتے ابلتے توی پرولتاریہ لازم سے یقینی طور پر کوئی نہ کوئی ایسی کائنات تخلیق کرنے میں کامیاب ہو جائیں گے، جو ان کی اپنی اپنی چھوٹی چھوٹی کائناتوں کا مجموعہ بھی ہوگی اور ہم وطنوں کی تمناؤں اور ان کے حصول کے لئے خوابوں اور ان کی تعبیر کے لئے ان کی جدوجہد کا مرقع بھی ہوگی اور کائنات اور انسانوں کے رشتے کی تلاش کا وسیلہ بھی۔

شاکر علی ۔ سیاہ، سبز، سرخ

شاکر علی کے مصوری اور مصوروں پر، مصوری کے طالب علموں پر جو احسانات ہیں وہ بہت گنوائے جائیں گے۔ ان کی مصوری کے تجزیئے کے حوالے سے پاکستان میں جدید مصوری کی تحریک کی [illegible] کے حوالے سے ان کی عظمت کا ذکر بہت ہو گا۔ ان کے دوستوں کے حوالے سے ان کی دوستی، ان کی عادتوں کے حوالے سے، ایک بھولے بھالے معصوم انسان کی شناخت بھی ہو گی لیکن میں ذرا سی اور بات کی طرف اشارہ کرنا چاہتا ہوں۔ منٹو نے کہا تھا کہ یہ ہمارے زمانے کا دستور ہے کہ ہر بڑے آدمی کے مر جانے کے بعد اس کا کردار لانڈری میں بھیج دیا جاتا ہے تاکہ وہاں سے دھل دھلا کر، صاف و شفاف ہو کر واپس آئے۔ منٹو سے کر میرے زمانے تک اس سلسلے میں بہت بڑی تبدیلی آچکی ہے۔ لیکن لانڈری میں نہیں بلکہ اس کے کردار کو للاریوں کے ہاں بھیج دیا جاتا ہے۔ رنگ سازوں کے ہاں کہ اپنی اپنی نظر اور اپنی اپنی سہولت کے مطابق اس کے کردار کو رنگ دیں۔ سیاہ کر دیں، سبز کر دیں یا سرخ کر دیں۔

وقت: دوپہر

مقام: نیشنل کالج آف آرٹس میں شاکر صاحب کا کمرہ۔

شاکر: چھوڑو یار اس بک بک کو (شاکر اپنا گھٹنا دباتے ہیں) یہ دیکھو سالا رکشہ والا مار گیا۔

میں ان کا گھٹنا دیکھتا ہوں۔ زخم معمولی ہے۔ مجھے ان کے دل کی زیادہ فکر ہے۔ لیکن مطمئن بھی ہوں کہ ٹخنوں پر سوجن نہیں ــــــــــ اور

بلڈ پریشر نارمل ہے

میں :۔ (شاکر کی تسلی کے لئے ان کے گھٹنے کو چھو کر دیکھتے ہوئے) پنج گئے شاکر صاحب۔ آپ نے یہ دوا ٹھیک لگائی ہے۔ یہ گولیاں کھائیے۔ درد ٹھیک ہو جائے گا۔

شاکر: تو ٹھیک ہے اب تم جاؤ۔ کل آکے پھر دیکھ لینا یار۔

میں : لیکن شاکر صاحب، آپ کی مصوری!

شاکر: چھوڑ دیار!

میں : لیکن شاکر صاحب مجھے پرسوں آپ پر حلقے میں مضمون پڑھنا ہے۔

شاکر : تو پڑھ لونا یار!

میں : لیکن کیسے ـــــ؟ آپ کچھ بولیں بھی۔ میں آپ کی زبانی بھی آپ کے بارے میں سننا چاہتا ہوں۔ (شاکر کی آنکھیں، ان کی عینک کے موٹے موٹے شیشوں کے پیچھے اور موٹی ہو جاتی ہیں۔)

محمد حسن عسکری: (۱۹۵۷ء) وہ فلسفہ بالکل نہیں بگھارتے۔ ان کے لئے تو اسلوب ہی سب کچھ ہے۔ شاکر علی کہتے ہیں۔ اپنی تصویروں میں مجھے تو رنگوں لکیروں اور ان کے عمل سے مطلب ہے۔ اگر ساتھ ساتھ کوئی مطلب بھی نکلتا ہے تو نکلا کرے۔

شاکر: (۱۹۷۱ء) میں آج بھی یہی کہتا ہوں۔

میں : دیکھ لیجئے ـــ اس بات کو سترہ سال ہو گئے ...... آپ کی نشوونما ـــــ

شاکر: ہوئی ہے میاں ـــ بالکل ہوئی ہے۔ میرے اسلوب پر غور نہیں کیا تم نے؟

میں : لیکن شاکر صاحب!

شاکر: میاں، یہ سالا کومٹ منٹ کیا ہوتا ہے۔ اصل چیز تو فارم ہے۔ اگر تصویر سے کوئی کومٹ منٹ نکل آئے تو ثانوی بات ہے۔ میں تصویر میں سٹوری ٹیلنگ کے خلاف ہوں۔ تصویر سے کوئی کہانی نہیں بننی چاہیئے۔

میں جی ہاں۔ یہ کام کہانی نویسوں کے لئے چھوڑ دینا چاہیئے۔ لیکن آپ کی تصویر "سیاہ چاند" میں جو آپ نے رنگوں اور لکیروں کے ذریعے شہر اور چاند میں جو خاص قسم کا تناؤ، کھچاؤ اور تصادم پیدا کیا ہے۔ اس سے تو پوری ایک کہانی بیان ہوتی ہے۔ اور پھر وہ بیل۔ اتنے پیارے بیل......

شاکر: یہ سالی کہانی اس میں تمہاری ایجاد ہے۔ تمہارے بیان کا پہلا حصہ درست ہے ——

میں : اور لیڈا اور سوان —— ؟

شاکر: یہ متھ ہے۔ کلاسک ہے۔ آفاقی واردات بن چکی ہے۔

میں اور وہ جو آپ نے اپنی پرندوں اور پنجروں والی تصاویر کے بارے میں کہا ہے کہ آپ کی تصاویر میں پرندے چاہے پنجرے کے اندر ہوں یا باہر۔ آپ بچپن کی معصومیت کو اس انداز میں دیکھتے ہیں۔ اس معصومیت کو زمانے نے مسخ کر دیا ہے۔ اور آپ اپنی تصویروں میں پرندوں کو۔

شاکر: یار۔ وہ تو میں نے یونہی کہہ دیا تھا۔ دراصل تم سالے بڑی گڑبڑ کرتے ہو۔

میں : رلکے کی نظموں سے متاثر ہو کر آپ نے جو تصویریں بنائی تھیں کیا ان میں آپ نے کچھ کہنے کی کوشش نہیں کی ---- ؟

شاکر: رنگوں اور خطوط کے ذریعے صرف موڈ کا تاثر۔

میں : لیکن آپ تاثر لینے کے لئے یونان یا جرمنی کیوں چلے گئے ؟

شاکر: پتہ نہیں۔

میں تھیم تو بقول آپ کے آپ استعمال نہیں کرتے۔ اس کے باوجود آپ کی تصویریں اجنبی کیوں نہیں لگتیں۔ ؟

شاکر: میاں مجھے کیا پتہ !

میں اس کی وجہ یہ تو نہیں کہ جب آپ جے جے سکول آف آرٹس میں میورل پینٹنگ میں سپیشلائز کر رہے تھے۔ تو ہندوستانی مصوری کی روایت اور اجنتا وغیرہ آپ پر گہرا تاثر چھوڑ گئی۔

شاکر ہوں ---- ؟ ہو سکتا ہے --- یہ میں نے ای سی جی کرایا ہے۔ پچھلے ہفتے ۔

میں : آپ کا ای سی جی - ٹھیک ہے۔ لیکن زندگی سے رابطہ۔

شاکر: تم اس سے مطمئن ہو (ای سی جی کی طرف اشارہ) تو انشاء اللہ زندگی سے رابطہ رہے گا۔

میں : نہیں جی۔ میرا مطلب ہے مصوری کے حوالے سے ؟

شاکر: میں زندگی سے رابطہ قائم کر کے ہی تصویر بناتا ہوں۔ اس کے بغیر میری مصوری تو کیا، کوئی بھی تخلیقی عمل نہیں ہو سکتا۔ تم بتاؤ تم اس رابطے کے بغیر افسانہ یا ڈرامہ لکھ سکتے ہو ---- ؟

میں نہیں شاکر صاحب! میرا مطلب ہے کہ ----

شاکر: اگر تمہیں میری تصویروں میں اپنا مطلب نظر نہیں آتا۔ تو میاں میں تمہارا مصوّر نہیں ہوں۔ گھٹنے پر آئیوڈکس کی مالش کر لوں ؟

میں : جی رات سوتے وقت۔ اوپر روئی باندھ لیجئے گا۔ لیکن شاکر بھائی آپ اتنے بڑے مصوّر ہیں تو،

شاکر: اچھا۔

میں : کیوں ——— ؟

شاکر: میں ایک PERFECT تصویر بنانے کی کوشش کرتا ہوں۔

میں : میں نے آپ کو معاشرے میں عدم مساوات کے حوالے سے بہت اچھی اچھی باتیں کرتے سنا ہے۔ لیکن اپنے ایکسپریشن فارم میں اس کا چھینٹا تک۔ نظر نہیں آتا۔

شاکر: تم نے تھوڑی دیر پہلے میکسیکن پینٹنگ کا حوالہ بھی دیا ہے۔ آواز کو ریوائنڈ۔ سکو ٹر دیں۔ در اصل۔ یار یہ کوئی ضروری ہے۔ میں فارم اور شکلوں کا مصوّر ہوں۔ کسی اور حوالے سے تصویر میرے ذہن میں آتی نہیں۔

میں : ایک لڑکا ہے آپ کے ہاں کا۔ شاید اب پڑھانے بھی لگا ہے وہی اعجاز الحسن۔ اس کی تصویر دیکھی تھی "مائی لائی" ——— اس کے بارے میں آپ۔

شاکر: وہ پوسٹر ——— ؟ ٹھیک ہے۔ میرے بس کی بات نہیں میں موڈ نہ کا پینٹر ہوں۔

میں : یعنی فارم، شیپ، موڈ

محمد حسن عسکری : (۱۹۵۲ء) ویسے شاکر علی موضوعات کے قائل نہیں۔ ان کے

خیال میں اصل چیز تو نقش ہے اور اس سے ظاہر ہونے والی کیفیت
یا مزاج ۔

شاکر: (میرے ہاتھ میں کاغذوں کو دیکھ کر) بس کافی ہو گیا ہے ۔

میں : اگر آپ کے گھٹنے کا درد، سر میں آگیا ہے تو یہ نوٹس کافی ہیں ۔

شاکر: ڈاکٹر- یار میں حلقے کے اس جلسے میں نہیں آؤں گا ۔

میں : کیوں جی - آپ کی تو صدارت ہے اور آپ پر مضمون ۔

شاکر: بس نہیں آؤں گا ۔ عجیب لگتا ہے یار ۔ تم جانے کیا بکواس کرو ۔

اختتامیہ

شاکر حلقے میں میری "بکواس" سننے نہیں آئے تھے ۔ میں نے تو مضمون شاکر کو سمجھنے کی خاطر لکھا تھا ۔ میں نے ان نوٹس کے حوالے سے یہ مکالمے لکھے ہیں ۔ وہ آج بھی نہیں ہیں ۔ آج میں نے یہ "بکواس" اپنے زمانے کے ان لماریوں، رنگریزوں کو خبردار کرنے کے لئے کی ہے جو بڑے آدمیوں کے کرداروں کو اپنی اپنی نظر کے مطابق لوجوہ رنگ دینے کے عادی ہیں ۔ سیاہ، سبز، سرخ ۔

امیر احمد پرویز

پاکستان واپس آئے اسے ایک دہائی سے زیادہ عرصہ ہو گیا ہے۔
اس کا کوئی گھر نہیں۔
کراچی میں فیصان پیرزادہ کے گھر اور لاہور میں ریاض قادر کے ہاں تصویریں بناتا ہے۔

ہوش، مدہوش، صحت، بیماری، حالت چاہے کوئی بھی ہو۔ مصوری کا وقت باقاعدگی کے ساتھ فجر سے گیارہ بجے قبل از دوپہر، بلا ناغہ۔ گیارہ بجے کے بعد بھڑکتی، بے چین روح اور جسم میں جلتی آگ کو بجھانے کے لئے پانی کی تلاش —— پانی کی تلاش بے سود —— پانی پہ پہرے۔

گھاس، دھواں، راکھ، کسی بھی شے کی جستجو جو آگ کو بجھا دے۔ سامان ملتا تو ہے پر چور بازار میں،
سب نے مل کر اُسے ہی بجھا دیا، مار دیا، ہم سب ہی نے مل کر۔
آہ! مینڈ ڑکس۔

احمد پرویز کے فن میں مشرقی جہت مسلمان ہونے کے ناطے سے قدرتی طور پر در آتی ہے، وہ مسلمان ہے اور بیشتر مسلم مصوری کی طرح اس کے فن میں ایجاد کا عنصر نسبتاً کم ہے لیکن مسلم مصوری ہی کی طرح اس کے فن کا پرت در پرت کھلنا ہی اس کی عظمت اور شان و شوکت کی گواہی ہے۔ ایک کے بعد دوسرا لعل، بلا مشکل وہ رنگوں میں بھڑکتی آگ سے جواہرات

پر جواہرات تراشتا جاتا ہے ——— مانچسٹر گارڈین .

احمد پرویز : - میری کوئی بھی آبی تصویر مغل منیئچر ہو سکتی ہے . اس میں تمام جزئیات موجود ہیں .

دن ہو یا رات نیند آجاتی ہے تو باغ میں گھاس کا بستر -

رات ، کلفٹن کا ساحل ، باغ .

نیند کے اندھیرے میں فالج اسے آن لیتا ہے .

فالج دلچسپ مرض ہے . بائیں گرے تو قوت گویائی بھی سلب . دائیں سے زیادہ مہلک کہ اس میں زندگی کے اہم مراکز شدت سے متاثر ہوتے ہیں . مسلسل نیند ، گہری بے ہوشی اور گہری .

لاہور کے دوست اس کے علاج کے لئے بلا واسطہ چندہ جمع کرنے کے بجائے اپنی ایک ایک تصویر اس کے صدقے بیچنا چاہتے ہیں .

گہری بے ہوشی اور گہری موت .

کراچی کے دوستوں کو لاہور سے کمک کی ضرورت ہی نہیں پڑتی .

اور قومی ، صوبائی ، مقامی آرٹس کونسلیں با سکوت .

دوستوں ، مداحوں کے قدموں کی چاپ .

علی امام ، کمال احمد رضوی .

کندھا دینے والے اور بھی بہت ہیں لیکن ان سب سے جھگڑنے ، پیار کرنے والا مار کٹائی کرکے چوم لینے والا آگے آگے چارپائی پر ساکت ہے .

اس سکوت سے دو ایک ہفتے پہلے وہ کراچی سے لاہور آتا ہے . کسی نے پی آئی . اے سے فون کیا ہے . بیرون ملک جانے کے لئے ٹکٹ لاہور میں ہے . معین نجمی کی سمجھ میں یہ بات نہیں آتی . کراچی ہی سے جا سکتا تھا وہ . نہیں - لاہور سے اسلام آباد اور وہاں سے - نہیں -

معمہ حل نہیں ہوتا ۔ وہ حنیف رامے (کالعدم مصوّر) کو فون کرتا ہے۔ معین کو بتاتا ہے کہ حنیف نے اسے بلایا ہے۔ کراچی واپسی کا بندوبست ہو جائے گا۔ اب معین یا تو اسے حنیف کے گھر تک اپنی کار میں لفٹ دے یا بیس روپے۔ معین بیس روپے دینے کو ترجیح دیتا ہے کہ اگر وہ اسے حنیف رامے کے ہاں لے بھی گیا تو اسے بیس روپے دینے ہی پڑیں گے اور پھر اُسے بچوں کو سکول سے لانا بھی ہے۔ احمد پرویز بیس روپے لیتا ہے۔ "رات میں باغ میں سویا۔" وہ بتاتا ہے۔ "ریاض قادر پہلے ہی مر چکا ہے، یار، ہاتھ پاؤں سن ہو جاتے ہیں فالج خارج از امکان نہیں۔"

صبیحہ اشرف :۔ لیکن وہ مشرقی تفہیم کو اپنے سے جُدا نہیں لیتا۔ تیل میں رچی دولت مند عرب دنیا میں جا کر مادی فوائد حاصل کرنے کے بجائے وہ ہمیشہ احمد پرویز ہی رہے گا، جو اپنے آپ کے ساتھ دیانتدار ہے۔

معین نجمی مجھے فون پر بتاتا ہے کہ احمد پرویز کل مر گیا ہے۔ میں حیران ہوتا ہوں۔ ریڈیو، ٹی وی پر کوئی خبر نہیں؟ معین مجھے اخبار دوبارہ دیکھنے کا مشورہ دیتا ہے ـــــ مصور کی عظمت کے عین برعکس تناسب سے چھوٹی سی اطلاع جو پہلے ہی میری نظر میں نہیں آئی تھی۔ پچیس برس میں دنیا جہان میں پچاس نمائشیں کر کے مصوری کی دنیا میں تہلکا مچا دینے والے کے لئے پچیس الفاظ کی بھی خبر نہیں۔

مجھے افسوس نہیں ہوتا۔ ہم سب مفلوج ہیں۔ اب ہم شاید موت کے منتظر ہیں کہ فالج دائیں بائیں دونوں طرف ہو جائے تو آکسیجنی زندگی موت سے بھی بدتر ہے۔ مجھے کوئی دُکھ نہیں ہوتا۔ میں بے حس ہو چکا ہوں۔ مجھے معلوم نہیں تھا کہ بے حسی بھی چھوت کی بیماری ہے جو بے حسی کے M I EU میں رہے گا، اسے یہ مرض جلد یا بدیر آن ہی لیتا ہے۔

۱۹۷۸ء، حکومتی سطح پر اس کے فن کی عظمت کا اقرار صدارتی ایوارڈ کی صورت جس کے لئے وہ دس برس سے بیقرار تھا کہ اس کا حقدار تھا۔ دنیا تو بغیر اعتراف کرتی آئی ہے۔ لیکن

اپنے وطن سے، حکومت سے اپنے فن کا اعتراف کرانے میں شاید اور ہی لذت ہے۔
دسواں برس بہت دیر میں آیا۔

صاف وشفاف، نہایا دھویا، اُجلا اُجلا، نکھرا نکھرا، سر کا گنجا پن چھپانے کے لئے ریاض قادر سٹائل میں سر کے پچھلے لمبے بال آگے کو لا کر چندیا پر جمائے ہوئے، فقرے بازی، جھگڑے، جذبات کی شدت عروج پر۔

فلیٹ لے لیا گیا ہے۔ زبردست قیمتی آرائش۔

صدارتی ایوارڈ دس ہزار روپے + نمائش کی تصاویر سے سترہ ہزار روپے = ستائیس ہزار روپے۔

لیکن کب تک ؟ رفتہ رفتہ فلیٹ کی چیزیں بکتی ہیں۔ پھر فلیٹ چھٹ جاتا ہے۔ کسی دوست کے ہاں ایک کمرہ سٹوڈیو، گھاس کا بستر۔

مصوری کا منٹو ؟ نہیں ؟ ساغر صدیقی ؟ نہیں ؟ ریاض قادر ؟ نہیں ؟ سب اس سے پہلے مرکے سرخرو ہوئے۔ مصوروں کو ادیبوں شاعروں، موسیقاروں وغیرہ پر ایک سبقت ہوتی ہے۔ سنا بری۔ چھوٹے سے چھوٹا مصور بھی بہت بڑا اسنا ب ہوتا ہے اچھا، تو پھر کم از کم ڈاکٹر سلیم واحد سلیم، پرسی کیوشن مینیا کے حوالے سے۔ ہر اجنبی، شنا سا، دشمن سی آئی ڈی والا۔ مال روڈ پر کسی دوکان "بنام راجہ صاحب" کے اشتہار بکھے ہیں۔ احمد پرویز یہاں بھی معین نجمی سے کہتا ہے کہ یہ یہاں بھی پیچھا نہیں چھوڑتے۔ معین ہنستا ہے، پوچھتا ہے احمد پرویز بتاتا ہے۔ دیواروں پر جگہ جگہ راجہ صاحب لکھا ہے۔ راولپنڈی میں لوگ اسے راجہ صاحب کہتے ہیں۔

اس کی سوچ، اس کی زندگی میں دیوانگی کا عنصر نمایاں خود پر طاری کیا ہوا نہیں۔ قدرتی نابغوں کی دیوانگی۔ خاندان میں نابغوں کی کمی نہیں۔ نازبہن انگریزی کی بہترین شاعر۔

پہلی بیوی —— تین بچے۔

دوسری بیوی جاپانی —— ایک بچہ۔

تیسری بیوی —— تب فوج میں کرنل تھیں، جنہوں نے شادی کے ماہ ڈیڑھ ماہ بعد ہی اپنے گھر کے دروازے پر احمد پرویز کے لئے " آرٹ آف باؤنڈ" کی تختی آویزاں کر دی۔

لمبا قد، جسم کی مسافت جیسے ناقہ زندگی کی متوقع، چھوٹی چھوٹی زیرک آنکھیں، ناک اور اوپر کے ہونٹ کے عین وسط میں سیاہ مستانہ بنی دو تین بال۔ شرارتی، پُراسرار، بہت خوبصورت ریاضی تا دارانہ مسکراہٹ۔

غصیلا، تشدد پسند، جھگڑالو، بہت پُرخلوص، بہت پیار کرنے والا۔ پاکستان کا واحد بوہیمین، دیوجانسی بے چین روح انرجی۔ وہ اپنا دماغ، اپنی روح، اپنی تمام تحرکتی ناچتی انرجی تصویر میں منتقل کر دیتا ہے۔

اپنی آرٹ گیلری کے بشیر مرزا: احمد پرویز کی تصاویر کی نمائش کے لئے اگر سات سو دعوت نامے بھیجتا ہوں تو لوگ اس سے زیادہ تعداد میں آتے ہیں۔ مجھے فخر ہے کہ میں احمد پرویز کی تصاویر کی نمائش کرتا ہوں، وہ اپنے فن کے ساتھ مخلص اور دیانتدار ہے۔ وہ یکرم خساطی میں غوطہ نہیں لگا سکتا۔ محض اس لئے کہ اس میں کمائی بہت ہے!

پاکستان آرٹ مارکیٹ اس کی تصاویر سے سیچوریٹ ہو چکی ہے۔ وجہ؟ اس کی تصاویر کی قیمت یکساں ہے۔ پانچ سو روپے۔ اگر رقم کی ضرورت ہے تو پچاس روپے میں بھی تصویر فروخت کر دیتا ہے۔ میرا خیال ہے اسے اپنی تصویروں کی بلیک کرنی چاہیئے۔ وہ کہتا ہے " بیرون ممالک میں میری تصاویر کی قیمت بہت پڑتی ہے۔ شاید مجھے یہاں بھی قیمت بڑھا دینی چاہیئے۔"

مقامی نقادوں، بعض ہم عصروں، کئی نئے مصوروں کے نزدیک احمد پرویز کا فن

باسی ہوگیا ہے۔ اس میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔

"تبدیلی؟ کوئی تبدیلی نہیں۔ میرے ہاں صرف ارتقا ہے۔ نشوونما ہے۔ پختگی میں یقین رکھتا رکھتا ہوں۔ جانے لوگ ہمیشہ کیوں تبدیلی چاہتے ہیں۔ لوگوں کو مصور سے یہ توقع نہیں رکھنی چاہیے کہ وہ اپنے اسلوب ہی کو بدل دے۔ اپنے مخصوص محسوسات، لکیروں کی حیات، رنگ، فارم، محض اس لیے تبدیل ہونے چاہئیں کہ لوگ تبدیلی چاہتے ہیں، نہیں۔ کبھی نہیں۔ لوگ سیزاں سے بور ہوگئے تھے۔ آج دنیا میں کتنے ہیں جو ایک بھی سیزاں خرید سکتے ہیں۔"

دنیا بھر کے نقادوں نے اس کے رنگوں کے استعمال کو، ڈیزائن کو، حساس لکیروں کو بیان کیا ہے۔ کبھی وجدان کی سطح پر ادراک، شاعری، مابعدالطبیعات، جواہرات سے نکلتی شعاعیں، پھٹتے ہوئے نازک پھول، تازہ صندل، پال کلی کی روح، کلی ہی کی طرح انتہائی منفرد، ذاتی اسلوب اس کی فارم محض مجرد ہے یا مسخ شدہ نہیں۔ بلکہ نئے انداز سے ترتیب پاتی ہیں۔ پیسٹل یعنی چاک اور آبی رنگوں پر اسے پوری قدرت حاصل ہے۔ لیکن تیل کا میڈیم پوری طرح اس کے قابو میں نہ آسکا۔ اس کا ہاتھ استادانہ، دماغ شاعرانہ، ہر سٹروک ہر نقش پر تھرتا ہ، رقصاں، پھول جھڑیاں، اسے پھول بہت پسند ہیں۔

"میں پھول شول نہیں بناتا۔"

"جو لاہور میں رہتا ہے وہ کس طرح یہ برداشت کر سکتا ہے کہ موسم بہار گذر جائے اور وہ باغ جناح میں نہ جائے؟"

احمد پرویز تھکا نہیں، بوڑھا نہیں ہوا۔ وہی شدومد جوش وخروش، نوجوان غصیلا، پھر ادھیڑ عمر غصیلا، بوڑھا غصیلا ہونے کی مہلت نہیں ملی۔ دل، بچے کا، پکاسو کی طرح معصوم سادگی تحیر۔

"پکاسو نوے برس کی عمر میں بچوں کی طرح پینٹ کرنا چاہتا تھا۔ میں اسی روح سے تصویر بناتا ہوں۔ میں نے خود کو اب دریافت کیا ہے۔ میرا بہترین دور ہے۔"

میں بچہ ہوں۔

مجھے پھول بہت پسند ہیں۔

باغ میں گھاس میرا بستر ہے۔

باغ، کلفٹن کا ساحل رات۔

نیند کا اندھیرا، فالج، ابدی نیند۔

کیا فقیری ہے۔

مصوری میں اب فقیر کی گنجائش نہیں۔ اس منصب پر صادقین کا قیام ہو چکا ہے لیکن امیری؟ اگر کسی کو اعتراض نہ ہو تو احمد پرویز کو امیری منصب عطا کر دیں چاہے بعد از مرگ ہی سہی۔ ٹھیک ہے؟

ڈاکٹر مسگر یو: بے شک احمد پرویز پاکستان کا بہترین مصور ہے۔ جس نے انگریز مصوری دنیا پر اپنا گہرا اثر چھوڑا ہے۔ اپنے فن میں مضمر اسلامی فن کے آئیڈیلز کو اپنے فن کے ذریعے مغرب سے آشنا کر دینا ایک انتہائی اہم اور یکتا کام ہے۔

کتب کو بنا کسی مالی فائدے کے
(مفت) پی ڈی ایف کی شکل میں
تبدیل کیا جاتا ہے، ہمارے کتابی سلسلے
کا حصہ بننے کیلئے **وٹس ایپ** پر رابطہ
کریں

اُستاد اللہ بخش

اُستاد اللہ بخش کا مصوّری میں سفر ایک تنہا آدمی کا سفر ہے۔

ایک لڑکا جس کے دل میں کسی مہاراجے کے لئے کسی بہت بڑے مصور کی پینٹنگ کو ٹرانسپورٹ ہوتے دیکھ کر مصوّر بن کر نام پیدا کرنے کی خواہش پیدا ہوئی۔ جس نے ریل کے ڈبے رنگنے سے لے کر بورڈ نویسی، بمبئی میں فلموں اور پھر آغا حشر کے ناٹک کے لیے پردوں پر منظر کشی کی۔ بغیر کسی سہارے، بغیر کسی (صحیح معنوں میں) استاد کے وہ شخص اپنے ارادوں، تصورات، انگلیوں اور برش کی قوتوں کے بل بوتے پر استاد اللہ بخش بن گیا۔

ہندوستانی مصوّری کو کسمپرسی کی حالت میں دیکھ کر محظوظ ہونے اور لارڈ میکالے کی نوآبادیاتی تعلیمی ثقافتی پالیسی پر عمل پیرا ہونے کے بعد انیسویں صدی کے آخر میں مورخوں کو کو مصوّری سکھانے کا شوق چرایا۔ جاگیردارانہ نظام کو جو مغل، راجپوت مصوّری کی سرپرستی کرتا تھا، تیزی سے زوال پذیر تھا۔ ہندوستانی مصوّری راجستھان اور پنجاب میں آخری ہچکیاں لے رہی تھی۔ ۱۸۷۰ تک تو یہ صورت حالات نزع تک پہنچ گئی۔ فتح کے بعد انگریزی تہذیب نے یہاں کے شرفا کو عمومی طور پر اور ان کی مصوری کی تکنیک نے یہاں کے شرفا مصوروں کو خاص طور پر بہت متاثر کیا تھا۔ پرانا نظام آخری ہچکی لے کر ختم ہوا اور ساتھ ہی ہندوستانی مصور بھی۔

۱۸۵۴ء میں کمپنی بہادر کی طرف سے میکالے کی پالیسی کی سر چارلس ٹریویلین نے سامراجی پالیسی کے اعلیٰ ہتھیار کے طور پر وضاحت کی تھی۔ "انقلاب کو روکنے کے لئے ہمارے پاس

واحد ذریعہ یہ ہے کہ ہم مقامی باشندوں کو یورپی برتری کی طرف مائل کر دیں۔ یوں وہ اپنی روایات کے حوالے سے اپنی آزادی کی خواہش اور مقصد کو بھول جائیں گے۔ ہم یہ کوئی نیا تجربہ نہیں کریں گے۔ بلکہ رومنوں نے رومی فن اور ادب سکھا کر اپنے ماتحتوں کو مفتوحوں کے لئے مثالی بنا دیا تھا نہ کہ ان کا مخالف۔ میرے خیال میں ہندوستانی بھی جلد ہی ہمارے لئے وہی بن جائیں گے۔ جو ہم رومنوں کے لئے بن گئے تھے۔

۱۸۷۰ تک ٹریولین کی امیدیں بر آئیں۔ بنگال، بمبئی اور کسی حد تک شمالی ہندوستان میں ایک نیا متوسط طبقہ پیدا ہو چکا تھا۔ جو کہ انگریز کا نقال تھا اور جسے اظہار خیال کے ہندوستانی ذرائع سے نفرت ہو چکی تھی۔ ۱۸۹۰ میں رابندرناتھ ٹیگور کی تحریروں نے کسی حد تک بعض بنگالی دانشوروں کو ان کی اپنی زبان اپنے ادب کی شناخت کا احساس دلایا تھا۔ لیکن انگریزی اقدار، سیاسی اور سماجی عزت کے حصول کے لئے اتنی اہم سمجھی جاتی تھیں کہ ۱۹۱۷ء میں سی آر داس کو کہنا پڑا" ہم نے خود کو اپنے لوگوں کے لئے اجنبی بنا لیا۔ ہم اپنے دلوں کے آئیڈیلز کو بھول گئے۔ انگریز کی نقالی میں ہم دیوانے ہوئے جا رہے ہیں۔ ہم کلبوں کو مندروں کی جگہ دے رہے ہیں۔ یتیم خانوں کے لئے لاٹریاں نکالتے ہیں۔ ہم اپنے قومی اور صحت مند کھیلوں کی جگہ ہر قسم کے بدیسی کھیل برآمد کر رہے ہیں۔ ہم خیال میں، احساس میں، ثقافت میں دوغلے، دونسلے ہو گئے ہیں۔ حتیٰ کہ ہماری دیوانہ وار خواہش یہ بھی ہے کہ ہم اپنے اموات بھی دونسلے ہو جائیں"۔

لارڈ نیپئر نے ۱۸۷۱ء میں ایک ہمدرد سرپرست کے روپ میں، مدراس کی، دیسی عیسائی ادبی سنگت کے ایک اجلاس میں ہندوستانی مصوروں کو زبردست مشورہ دیا کہ ہندوستانی مصوروں کو چاہیئے کہ وہ مقامی شرفاء کے پورٹریٹ بنائیں، پھول، پرندوں، جانوروں کی تصویریں بنائیں۔ گاؤں کے گھروندوں، جوہڑوں میں اترتی سیڑھیوں اور دوشیزاؤں کے جسموں سے لپٹے گیلے کپڑوں سے جھانکتے جسموں کو پینٹ کریں۔ وغیرہ۔ تو جب ایک یورپی مصور پورٹریٹ

پینیٹر، تھیوڈور جینسن ٹراونکور میں آیا، "راجہ" روی ورما نے اس سے پوری طرح استفادہ کیا اور یوں پہلی مرتبہ ایک ہندوستانی مصور نے تیل کے رنگ میں تصویر اور وہ بھی پورٹریٹ بنائی۔ بعد میں ۸، ۷، ۱۹۰۶ء کے دوران لاٹ صاحب نیپئر نے مدراس میں مصوری کی نمائشیں بھی منعقد کرائیں۔ جس میں روی ورما کو دو مرتبہ گولڈ میڈل ملا۔ پہلی تصویر کا موضوع اور نام تھا "غسل کرتی عورت" اور دوسری تصویر تھی "دہشنت کے نام شکنتلا کا محبت نامہ"

تب ہندوستان میں انگریز آرٹ سکولوں کا سلسلہ شروع ہو چکا تھا۔ کلکتہ، بمبئی، مدراس اور لاہور میں آرٹ سکولوں میں انگریز نے اپنے حساب سے اپنے استعمال کے لیئے مصور پیدا کرنے شروع کر دیئے تھے۔ جنہوں نے بعد میں بعض انگریز کلبوں اور اسمبلی کی عمارتوں کی آرائش و تزئین بھی کی۔

۱۸۹۶ء میں ای۔ بی۔ ہیول کے کلکتہ میں آنے کے باوجود دو نسلی خواہشات کے مالک ہندوستانی مصوروں نے انگریز کی نقالی کو مقدم سمجھا۔ ہیول۔ مصوری میں ہندوستانی روایت (اجنتا، مغل، راجستھان، پنجاب) اور ہندوستانی، ہندو اساطیری، موضوعات پر زور دیتا تھا اور کہتا تھا کہ دراصل یہی ہندوستانی مصوری کے منبع ہیں۔ اگرچہ اس انگریز کی پالیسی انگریز راج کی پالیسی سے متصادم تھی۔ لیکن وہ خلوصِ دل سے اپنے مالکوں کی مخالفت کے باوجود ہندوستانی مصور پر زور دیتا تھا کہ وہ اپنے ماخذ کی اور رجوع کرے۔ گوگندر ناتھ ٹیگور اور ابنندر ناتھ ٹیگور بالآخر، ہیول کی ریٹائرمنٹ (۱۹۰۵ء) تک اس کے قائل ہو چکے تھے اور (بشکریہ ہیول) یہ فیصلہ کر چکے تھے کہ انہیں واقعی ایک نئے قومی اسلوب کو جنم دینا چاہیئے۔ ہیول نے ماضی سے مدد حاصل کرنے پر زور دے کر، دو بہت بڑے کام کئے۔ اوّل یہ کہ اس سے مصوری کے واحد قومی منبع کی تجدید ہوئی اور دوسرے، اگرچہ سوراج اس وقت ناممکن تھا، لیکن یہ حال کو ترک کرنے کا واحد طریقہ تھا کہ اس مراجعت سے آزادی کی طرف بھی ایک قدم اٹھتا تھا۔ اس کے باوجود کہ تاریخی موضوعات بہت طاقتور تھے۔ لیکن ان مصوروں کی سوراج

سے ناامیدی، یاس، خوف اور تشویش، ان کے رنگوں پر چھائے ہوئے تھے۔

۱۹۰۵ء کے بعد اس زمانے کی نوجوان نسل نے ابنندرناتھ ٹیگور کی تقلید کی۔ کنکنے رنگ اور حسرت بھری جذباتیت ان کا خاصا تھے۔ اور اپنے گرو کی طرح کہ جسے ہیول کی جگہ کلکتہ سکول آف آرٹ کا پرنسپل مقرر کر دیا گیا تھا۔ ان میں سے بعض کو بھی مختلف سکولوں میں پرنسپل بنا دیا گیا۔ اسیت کمار، لکھنؤ، سمرندرناتھ گپتا لاہور میں، دیوی پرشاد رائے چوہدری مدراس میں اور دونوں اکیل (برادران) یعنی سردار اور برد ا دہلی میں اور نندلال بوس کو شانتی نکیتن میں میوزیم اور آرٹ سکول کا انچارج مقرر کیا گیا۔ اگر ان سب کی تصویروں میں باریکیوں اور تفاصیل کی نوعیت مختلف تھی۔ پر سب کا اسلوب ابنندرناتھ ٹیگور ہی کا انگ لئے تھا۔ مغل مصوری اور اجنتا کے فریسکوز کا امتزاج نیم MINIATURE نیم MONUMENTAL

ان سب لوگوں کی مصوری کو جدید مصوری کہا جاتا تھا۔ پر ہندوستانی قوم پرست نقاد ان سے خوش نہیں تھے۔ کومرسوامی اور خاص طور پر او۔سی گنگولی تو اس سلسلے میں بہت ہی تلخ تھے کہ ہندوستانی مصوری کی تجدید کے یہ مظاہر ان کے نزدیک بہت ناکام تھے۔ (اپنے دونسلے پن کی وجہ سے؟) ان کی تصویریں کھوکھلی اور کنکنی تھیں۔ یہ تحریک شعوری کوشش تھی کہ ہندوستان کے قدیم فن نے ضرورتِ اظہارِ خیال کے تحت جنم لیا تھا اور یہ ان قدیم مصوروں کے تجربے اور قلبی واردات کا مظہر تھا۔ اسی لئے گہرائی اور خوبصورتی خالص تھی نہ کہ ان "جدید مصوروں" کی طرح بناوٹی۔

۱۹۰۰-۲۵ء کے دوران ہندوستانی مصور بیرونی دنیا سے آشنا ہو رہے تھے اور بعض تو یورپ سے مشاہدہ بھی کر آئے تھے۔ خاص طور پر فرانس کے مصوری کے عجائب گھروں اور آرٹ سکولوں سے استفادہ بھی کر کے لوٹے تھے۔ ابنندر کے بھائی گوگنندرناتھ ٹیگور (۱۹۲۳-۲۸) کیوب ازم ہی تجربات کر رہا تھا۔ جیومیٹریکل ڈیزائن اور اسلوب کے حوالے سے اس کی تصویریں پکاسو اور براک سے مختلف تھیں۔ لیکن بہت ہی کمزور اور بہت ہی غیر ہندوستانی، پر کوئی بھی معاشرہ کتنا بھی جدید اور کاسموپولیٹن کیوں نہ ہو۔ پھر بھی اپنا ایک مخصوص قومی

مزاج ضرور رکھتا ہے۔ وہ ہی مزاج جس نے جدید فرانس کو جدید اٹلی سے اور جدید اٹلی سے ہندوستان کو ممیز کر رکھا تھا کہ ہم اپنی ذہنی آب و ہوا سے کبھی فرار نہیں ہو سکتے۔ یہ ہو ہی نہیں کہ کسی بھی ملک کا فن چاہے اس کا اثر کتنا ہی طاقتور کیوں نہ ہو کسی دوسرے ملک کا فن کار اسے من و عن قبول کرے —— زیادہ سے زیادہ ایسے اثرات کو کسی دوا کے انجکشن سے تشبیہ دی جا سکتی ہے جو کہ ہم عصروں کے لئے عارضی محرک کی حیثیت رکھتے ہیں پر یہ ایسے دھچکے ہونے چاہئیں کہ جنہیں خون میں رچ بس جانا چاہیئے نہ کہ ان انجکشنوں کو نشے کے انجکشن بنا لینا چاہیئے۔ (سر ہربرٹ ریڈ) یہ وہی استعمال ہے کہ پکاسو نے اپنی تصویروں کو نئی توانائی دینے کے لئے افریقی آرٹ کو کیا تھا۔

اپنی روایت کے دھاگوں کو چن کر انہیں مضبوط بنا کر ان ہی سے ہمیں مصوری کے تانے بانے بُننے ہوں گے کہ جن میں ہندوستان کی جدید سوچ کے نمونے بُنے جا سکیں غیر ملکی نمونوں کی نقل کرنے کے بجائے یہی طریق کار بہتر ہے۔ فن اگر قومی نہیں تو کچھ بھی نہیں (گنگولی) تو یہ بھی ڈبلیو جی آرچر کی "ہندوستانی اور ماڈرن آرٹ" کے مطابق (خاص طور پر) اس تاریخی پس منظر کے دوسرے حوالوں سے بھی ہندوستانی مصوری کی اس وقت کی صورتحال جسے میں نے انتہائی اختصار سے اس لئے پیش کیا ہے کہ ان تینوں بڑے مصوروں میں سے ایک کا مختصر جائزہ لے سکوں کہ جو پاکستان کی آزادی کے وقت پاکستانی تھے۔ چغتائی کہ جو اجنتا کے حوالے سے بنگالی سکول کی روایت کے مطابق مغل مصوری کی روایت سے بندھے تھے اور اب PRE RAPHAELITES کے انداز کی جانب سفر کر رہے تھے۔ حاجی شریف جو کہ MINIATURE مصوری کی زندہ مثال تھے اور ہیں، اور استاد اللہ بخش۔

فن کبھی خلا میں جنم نہیں لیتا۔ یہ مجموعی طور پر، نہ کھلنے والے بندھنوں سے معاشرے کے ساتھ گندھا ہوتا ہے۔ ہندوستان کو شعور کی منزل تک لے جانے کے لئے وسیع تر بنیادوں کی ضرورت تھی۔ اسی لئے بیسویں صدی کی دوسری تیسری دہائی میں کسان کو گمنامی سے

نکال کر مرکزی حیثیت میں لایا گیا۔ شہر پہ گاؤں کو فوقیت دے کر گاؤں کو آسمان پر چڑھایا گیا کہ "محنت، محنت، محنت، بھوک، ننگ، افلاس، بیماری، غم، موت ـ ـ ـ ـ یہ ہے ہندوستانی کسان کی مختصر اور رنجیدہ زندگی کا خلاصہ" (ہیوم) جس نے ہندوستان کے ذہین، حساس اور سوچنے والے فن کار کو متاثر کیا۔ شہری ہندوستانی کے بجائے اب یہ دیہاتی ہندوستانی تھا کہ جواب "ماڈرن انڈیا کی تجسیم تھا۔ اس شعور سے ہندوستانی مصوری میں ایک نئی جہت نے جنم لیا۔ جس کا نام تھا۔ امرتا شیرگل سکھ باپ اور ہنگرین ماں کی بیٹی۔

"جونہی میں نے ہندوستان کی سرزمین پر قدم رکھا، موضوعاتی اور روحانی طور پر ہی نہیں بلکہ تکنیکی ایکسپریشن کے حوالے سے بھی، تو میری مصوری میں ایک بنیادی تبدیلی آگئی اور میرا فن بنیادی طور پہ ہندوستانی صورت اختیار کر گیا۔ مجھے اپنے فن کارانہ مشن کا تب احساس ہوا۔ ہندوستانی عوام کی زندگی غربت خاص طور پر (دیہاتیوں) کی خاموشی اور بے پناہ توکل، عجز اور صبر ان کے نوکیلے اور بے حد سانولے جسم، اپنے بدصورتی میں بھی پُر اسرار طریقے سے خوبصورت، مجھے اس تاثر کو کینوس پر منتقل کرنا ہے۔ جو ان کی اداس آنکھیں مجھ پر چھوڑتی ہیں۔" (امرتا شیرگل)

امرتا شیرگل کی تصاویر کی سادگی، چہروں کا تاثر، خاص انداز میں دیکھنے کی جرأت (سیزان) منطقہ حارہ کے سورج کے وہ رنگ (گوگاں) کہ جو بیشتر ہندوستانی مصوروں کو نظر نہیں آتے تھے۔ ان کے حوالے سے امرتا نے بڑی کامیابی سے ہندوستانی دیہات اور دیہاتی کو اپنی تصویروں پر منتقل کیا۔ استاد اللہ بخش کے پنجاب کو بھی۔

میں نے ہندوستانی مصوری کے اس دور تک جتنے بھی پہلوؤں کا مربوط، غیر مربوط طریقے سے احاطہ کیا ہے[1]۔ اس کو اگر مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یہ وہی زمانہ تھا جب استاد

---

[1] تفصیل کے لئے دیکھیے میرا مضمون "مصوری ۶۲"

اللہ بخش بھیٹر، فلم کے پردوں پر "سینریاں پینٹ" کرنے کے بعد ہندو دیو مالا کو تصویروں میں منتقل کر کے نام پیدا کر رہے تھے اور پھر کسی کی بات پر اپنے پنجابی پن کا احساس ہونے کے بعد انہوں نے یکسر تمام موضوعات سے قطع تعلق کر کے،

اپنے پنجابی ہونے کے باعث پنجاب کے ساتھ ناطہ استوار کرنے اور اس سے مکمل طور پر وابستہ رہنے کا فیصلہ کیا تھا۔ لیکن استاد کی نظر امرتا شیر گل کی نظر نہ تھی۔ ان کے قلب کی واردات، امرتا کے قلب کی واردات نہ تھی اور ان کا ردِ عمل امرتا کا ردِ عمل نہ تھا اور ان کی تعلیم بورڈ نویسوں اور "پینٹروں" کی مرہونِ منت تھی یا اپنی لگن، مشق، محنت اور یکسوئی کی۔ پنجاب کو بہت قریب سے دیکھنے کے باوجود یا قریب سے دیکھنے کے باعث انہوں نے پنجاب کو "آئیڈیلائز" کیا کہ امرتا کی درشتی اور SOCIAL COMMENT کے برعکس ان کی مصوری کلی طور پر تصوراتی فضا کی حامل ہے۔ شاید اسی لئے ان کی تصویروں میں تمام چہرے یکسانیت کا شکار اور کسی قسم کے تاثرات سے عاری یعنی سپاٹ دکھائی دیتے ہیں۔ ہیر اور سوہنی، رانجھے اور مہینوال ہیں۔ لباس PROPS اور مقام کی تفریق کے علاوہ کوئی فرق نہیں۔ عام طور پر ان کی تصویروں میں لباس کے اندر گوشت پوست کے جسم کے احساس کے بجائے یوں لگتا ہے۔ جیسے ان کے لباس میں بڑی احتیاط سے ہوا بھر دی گئی ہے اور روحوں کو انتہائی سرد رنگوں میں تحلیل کر دیا گیا ہے۔ لیکن مجموعی طور پر تصویریں دھڑکتی سنائی نہیں دیتیں۔ جیسے کہ ایسے حقیقت پسند مصوروں سے توقع کی جا سکتی ہے۔ درخت ندیاں، پہاڑ، جنگل جیسے کسی نشے، کیف و سرود میں، حتیٰ کہ بھینسیں بھی جیسے اسی نشے کے رنگوں میں گھڑی گئی ہیں۔ استاد کو اپنے قول کے مطابق اپنی تصویروں میں "گروپنگ" پیش کرنے کا بہت شوق تھا۔ اگرچہ ڈیزائن کے اعتبار سے یہ "گروپنگ" دلچسپ اور ساخت کے اعتبار سے یونانی ترتیبوں سے زیادہ قریب دکھائی دیتی ہیں۔ لیکن ان تصویروں کے تمام حسن، نیم خوابی، نیم خوابیدہ کیفیات اور پر اسرار سرد رنگوں کے باوجود

مجھے یہ تمام تصویریں ان کے ہیررانجھا سے کر ان کے لینڈ سکیپ تک حیات جامد یعنی STILL LIFE محسوس ہوتی ہیں۔

بد بخت جوئیل میڈسن نے ۱۹۲۴ میں ابنندرناتھ ٹیگور نے کہا تھا ـــــــ تم میں سے کوئی بھی یہاں کے چمکتے گرم سورج کی روشنی کو کیوں نہیں اپنی تصویروں میں منتقل کرتا۔ ابنندرناتھ نے جواب دیا تھا ـــــــ اس لئے کہ ہم ہندوستانی سورج کو دیکھ نہیں پاتے۔ بالفرض اگر تمہاری نظریں نیلے شفاف آسمان کی طرف اٹھ جاتی ہیں۔ ہندوستان میں کوئی مسکراہٹ نہیں۔ ہم اپنی روحوں میں تاریکی لے کر چلتے ہیں مجھے معلوم نہیں اگر وہ یہ سوال استاد اللہ بخش سے کرتا تو یہ کیا جواب دیتے پر اتنا کیا کم ہے کہ ایک شخص نے اپنا رشتہ اپنے علاقے سے استوار کیا اور خود کو اس کے ساتھ باندھ لیا۔ جیسے کیسے بھی سہی اس نے پنجاب میں LIVE کرنے کی کوشش تو کی، چاہے کسی انداز میں سہی۔ ہم نے تو اتنے فراخ دل واقع ہوئے ہیں کہ فلموں کو ایک گانے پر تو کیا، محض ایک مکالمے پر بھی ہٹ کرا دیتے ہیں۔

تھوڑے کو بہت جان لینے کے باوجود بعض وقت یہ جاننا مشکل ہو جاتا ہے کہ استاد یا تو اپنے ماحول اور فضا سے انتہائی بے خبر تھے اور یا پھر وہ اتنے باخبر تھے کہ وہ اس سے بھاگ کر اپنی سراب بھری رومانوی دنیا ہی میں رہنا چاہتے تھے۔ یا تو ان کا مطالعہ اور مشاہدہ اتنا کوتاہ اور ان کی سمجھ اتنی کم تھی کہ انہیں پتہ نہیں تھا یا سمجھ میں نہیں آ رہا تھا کہ عصری دنیا میں کسی بھی حوالے سے کسی میدان میں کیا ہو رہا ہے، مصوری کے موضوع اور اسالیب کیا کیا نئی صورتیں اختیار کر رہے ہیں۔ اور یا وہ اتنے عالم تھے۔ ان کا مشاہدہ اتنا عمیق تھا اور ان کی سمجھ میں اتنا زیادہ آ رہا تھا کہ انہوں نے ان تمام لوازمات کو شعوری سطح پر رد کر کے اپنے COCOON ہی میں گھومتے رہنے کو ترجیح دی کہ کسی قسم کے خارجی عوامل کسی حوالے سے بھی ان کی مصوری کی اپج اور خالص پن پر اثر انداز

نہ ہو سکیں۔ شاید اسی لئے ان کا فن ہند و دلبہ مالا سے پنجاب کی طرف منتقل تو ہو گیا۔ لیکن انکی سوچ میں ارتقاء کی کوئی صورت نظر آتی ہے نہ ان کے اسلوب میں نشو و نما۔"

استاد اللہ بخش کی وفات کے ساتھ پاکستان میں مصوری کا ایک سکول بھی ختم ہو گیا۔ کئی شاگردوں کے باوجود اس سکول کا ایک ہی استاد تھا اور اس کا نام تھا، استاد اللہ بخش اور کئی شاگردوں کے باوجود شاگرد بھی ایک ہی تھا اور اس کا نام بھی استاد اللہ بخش تھا۔

تو یوں استاد اللہ بخش کا مصوری میں سفر، ایک تنہا آدمی کا سفر ہے۔

منٹو، چندرن

ٹھنڈا گوشت میں ایشر سنگھ پر جو دار دات گذرتی ہے اس کے حوالے سے وہ ایک انتہائی سادہ بیان دیتا ہے ـــــ انسان بھی کتڑی یا ایک عجیب چیز ہے۔ انسان نے اتنی سادہ سٹیٹ منٹ ہوسکتا ہے۔ اپنے مخصوص حالات میں کئی مرتبہ دی ہو اور شاید کئی مرتبہ اس سٹیٹ منٹ نے سننے، پڑھنے والے کے ذہن میں کھلبلی بھی کی ہو۔ لیکن ایشر سنگھ کا یہ بیان اس کی ہڈبیتی کے سیاق و سباق میں کچھ ایسا احساس پیدا کر دیتا ہے کہ اسے ایک نام نہیں دیا جا سکتا۔ ظلم کرنے کی سنسنی، فتح کا احساس، کلونت کور کی بھڑکتی، جلتی بے دردی سے پیدا شدہ مظلومیت کا احساس، تحیّر، خفّت، تاسف، شکست، اداسی یعنی عجیب سا طنز۔ عجیب سا المیہ۔

انسان بھی کتڑی یا ایک عجیب چیز ہے۔ اس کا المیہ بھی کتڑی یا اتنا ہی عجیب۔

ابتدائی طور پر اپنے تحفظ اور بقا کے لئے انسان نے مل جل کر گروہوں، جتھوں کی صورت اختیار کی جس پر معاشرے کی تعمیر ہوئی۔ عوام (قوم) سٹیٹ (ملک) حاکم طبقے (حکومت) اور پھر پاپائیت۔ حکومتی مشینری، عدلیہ، انتظامیہ، پولیس، فوج، آزادی کی جنگیں، آزاد رہنے کی جنگیں، معاشی مفادات کی جنگیں، ملک گیری توسیع پسندی، ہوس کی جنگیں، مزے کی بات یہ کہ حکومتیں، سٹیٹ کے اندر اس انداز میں جذب دکھتی ہیں کہ اگر رعایا اجتماعی طور پر یا اس میں ایک فرد بھی ان کی حکمت عملی سے اختلاف کرتے ہوئے کوئی قدم اٹھائے تو حکومت اس کی حب الوطنی کو مشکوک قرار دے دیتی ہے۔

سادگی سے پیچیدگی کے دوران "شوشل کنٹریکٹ" کے ذریعے روح اور جسم کو دین۔ اور دنیا کو گروی رکھنے کا صلہ ملا ہے؟ فرد نے کیا کھویا کیا پایا؟ انسانوں نے انسانوں کو کیا کچھ دیا اور کیا کچھ چھینا؟ تحفظ اور بقا کے کیا معنی متعین ہوئے؟ انسانی تہذیب کی تاریخ اسی بے تحفظی کے خوف اور بقا رکے لئے تشویش کی

تاریخ ہے جو ہتھیاروں سے بہتے لہو سے رقم ہوئی۔ اور آج تو صرف فرد ہی نہیں بلکہ نسل انسانی بھی مکمل تباہی اور خاتمے کے دہانے پر کھڑی ہے۔
انسان اپنے آپ سے بھاگتا ہے تو معاشرے میں پناہ لیتا ہے۔ معاشرے سے بھاگتا ہے تو اپنے آپ میں پناہ لیتا ہے اور بالآخر اسی ازلی ابدی دائرے میں بھاگتا دوڑتا، تھکتا ٹوٹتا گر جاتا ہے پھر اپنے ہی تخلیق کردہ، ان گنت سروں والے راکھش کے کسی منہ کا نوالہ بن جاتا ہے۔ اس دوغلے پن کا شکار انسان دو سطحوں پر زندگی گذارتا ہے۔ ایک انفرادی سطح پر دوسری معاشرتی سطح پر۔ ان دونوں رشتوں کے شعور سے فرار ممکن نہیں اگر ہے تو ترائیوں میں، جنگلوں، صحراؤں میں۔ لیکن راکھش کے سروں کی رسائی کی بھی کوئی حد نہیں۔ اور جو یوں نوالہ بننے سے انکار کرتا ہے، بغاوت کرتا ہے، شعور رکھتا ہے کہ جائے پناہ اندر ہے نہ باہر تو راکھش کے سامنے سینہ سپر ہو جانا اس کی مجبوری بن جاتا

راماچندرن کے بارے میں میری معلومات (ودریندر) کمار گیلیری کی طرف سے مطبوعہ (۸۷، ۱۹ فروری) کتابچہ ہے۔ جو گوگی (جامعہ ملیہ دہلی) نے پاکستان کے دورے کے دوران مجھے لاہور میں دیا۔ اس کتابچے میں راماچندرن کی رنگین، بلیک اینڈ وائٹ ری پروڈکشنز کے علاوہ مختلف اخباروں کے تراشوں، میں مصوری پر کالم لکھنے والے تبصرہ نگاروں (نقادوں) کی آراء اور راماچندرن پر کرشن چیتن کا ایک جامع اور بصیرت افروز مضمون بھی ہے۔ عمومی طور پر مصوری اور خاص طور پر راماچندرن کے بارے میں گوگی کے ساتھ گپ شپ، بحث کافی دلچسپ اور معلومات افزا رہی۔

ہے، مقدر بن جاتا ہے۔

انفرادی طور پر انسانی ذہن میں ایسے خیال آتے ہیں جو یکتا ہوئے ہیں۔ وہ محسوسات جو صرف اسی کے ہوتے ہیں۔ ہم سب کے درون ہزاروں وقوعے ہوتے ہیں اور یہ ہماری فطرت ہے کہ ان وقوعوں کو یا ان سے پیدا شدہ ردِّ عمل کا اظہار کر سکیں تو ضرور کرتے ہیں۔ اس احساس اور خیال کے اظہار کے لئے ہم بہت سی زبانیں استعمال کرتے ہیں۔ فنِ مصوری بھی ایک ایسی زبان ہے۔ چونکہ فن کار اس ازلی، ابدی دائرے کو توڑنا چاہتا ہے۔ اپنی ذات اور معاشرتی رشتوں سے فرار کو انسان کی شکست کا اعتراف جانتا ہے۔ اسلئے وہ ترائیوں، جنگلوں، صحراؤں میں تحلیل ہونے کے بجائے یا راکھش کے ساتھ سمجھوتہ کر کے راکھشی بننے سے انکار کرتا ہے۔ اور اپنے مخصوص انداز میں، اپنی مخصوص زبان سے لیسؔ راکھشس کے مقابل اتر آتا ہے اور یوں نسلِ آدم کے لئے امید کی روشنی بن جاتا ہے۔ تو یوں، فن نسلِ آدم کی احتیاج بھی ہے اور معاشرے کی ضرورت بھی۔ (معاشرے کی ضرورت دو طریقوں سے ہے۔ ایک، جو معاشرے کے حاکم طبقوں کے مفادات کے حق میں اپنی زبان استعمال کرتا ہے اور اس کے بدلے مفادات حاصل کرتا ہے اور دوسرا بمقابل۔ محکوم، مظلوم طبقوں کی حمایت میں، باغی، جو خود کو تمام آسائشوں سے صرف محروم ہی نہیں پاتا بلکہ ذہنی جسمانی اذیتوں میں بھی مبتلا کر دیا جاتا ہے۔ ان دونوں کے درمیان ایک نیوٹرل زون بھی ہے (جو بظاہر تو نیوٹرل نظر آتا ہے۔ لیکن دراصل منافقت کا زون ہے) اسی لئے ذاتی اظہار کے وسیلے کے طور پر فن صرف اپنی ذات کے انکشافات نہیں کرتا یا محض پرائیویٹ جذبات یا خالصتاً ذاتی زندگی کی تفصیلات مہیّا نہیں کرتا۔ بلکہ اپنے گرد و پیش کو اپنے مخصوص زاویہ نظر سے تصویر (تحریر) ' سمو دیتا ہے۔ جسے فن کار کی فنی مہارت، چابکدستی اور اس کا یکتا کومنٹ فن پارے کو عامیانہ پن سے بچا لیتا ہے۔ تمام فن پاروں کی معاشرتی منقبت (سوشل فنکشن) مسلّم ہوتی ہے۔ بعض وقت فن کار یہ

ضرور کہتا ہے کہ وہ اپنے لئے تخلیق کرتا ہے۔ اس کا مطلب اس کے سوا اور کچھ نہیں ہوتا کہ اس نے اپنے ہی معیار قائم کر رکھے ہیں۔ فنکار کی یہ خواہش خفیہ ہی سہی، ہوتی ضرور ہے کہ ایسے لوگ (خواص یا عوام) ہوں جو اس کے کام کے معترف ہوں۔ اس کے مثبت یا منفی نتائج معاشرے کے اندرونی اور بیرونی تضادات کے واضح پن اور شدت پر منحصر ہوتے ہیں۔

کمیونیکیشن (محکمہ اطلاعات والی) اور ایکسپریشن (اظہارِ احساس) میں بنیادی فرق واضح ہے۔ یہ الگ بات ہے کہ ہر دور میں ناظر یا قاری جزبز اس وقت ہوتا ہے جب کوئی فن پارہ اس کے پہلے بنے سانچوں میں فِٹ نہیں بیٹھتا یا وہ اس طریقۂ کار سے مانوس نہیں ہوتا جس تصویر یا لفظ اس تک پہنچنے کی کوشش کرتے ہیں (پرانی، نئی نسل کے تنازعے؟ ابلاغ کا مسئلہ؟) فن کوئی ایسی زبان نہیں ہوتی کہ جو سائن بورڈ کے مارکہ مخصوص روایتی اشاروں اور سمبلز میں خیال کا ترجمہ کرے کہ انقلاب کا راستہ اسطرف کو جاتا ہے یا یہ کہ یہاں اپنی زیادہ سے زیادہ قیمت وصول کیجیئے۔ آج جب کہ انسانی حقوق کے حصول کی خاطر نظریہ سازی سے لے کر انقلابی فلسفوں تک مذہب کے تقدس سمیت سب کچھ کمرشلائز ہو چکا ہے، ان کی مارکیٹوں میں ابلاغِ عام کے بھونپو، بیچنے بکنے، خریدنے خریدے جانے کے عمل میں وال سٹریٹ پر بھی سبقت لے گئے ہیں۔ یہ خوش کُن افواہ بھی گرم کر دی گئی ہے کہ صحیح معنوں میں مصور بننے کی ذمہ داری قبول کرنے کے عذاب میں گرفتار ہونے کے بجائے بالصفا کریموں کے اشتہار اور لیبل ڈیزائن کرنا زیادہ منفعت بخش ہے۔

مصوری میں ایکسپریشن، مصوری کی جمالیات سے ظہور میں آتا ہے جو لکیروں، رنگوں کے استعمال، اشکال اور حجم کے ذریعے معرضِ وجود میں آتی ہے۔ تکنیکی لوازمات ہی مصور کا وسیلہ ہیں جو اپنے مخصوص انفرادی ویژن سے انہیں یکتا بنا دیتا ہے کہ اس کے بغیر احساس و شعور کی جہتوں کو متشکل نہیں کیا جا سکتا۔ سوشل کومنٹ اس سارے عمل کی کلیت کے نتیجے میں ظاہر ہوتا ہے۔

بظاہر افسانہ اور مصوری ایکسپریشن کی انتہائی مختلف صورتیں ہیں کہ ان کو ظہور میں لانے کے وسیلے مختلف، زبان مختلف، تکنیک مختلف۔ "مصور انسان کی تصویر بناتا ہے۔ افسانہ نگار انسان کے بارے میں لکھتا ہے۔" تصویر، لکیر، رنگ، شکل، حجم اور بافت کے بغیر وجود میں نہیں آسکتی۔ افسانہ لفظ، ترکیبِ کلام، بنت، نحو، آہنگ، راوی اور بدنام زمانہ "کہانی پن" کے بغیر وجود میں نہیں آسکتا۔ لیکن اکثر و بیشتر پینٹنگ اور افسانہ، علی الترتیب اپنے لٹریری پن اور عکس نگاری "منظر کشی" کے باعث ایک دوسرے کو چھو لیتے ہیں۔ جیسے یہ کہا جائے کہ منٹو نے فلاں کردار یا ماحول کو کیا پینٹ کیا ہے! یا راما چندرن نے اپنی تصویروں میں کیا کہانی بیان کی ہے!لہ یہ مماثلت محاورتاً ہی نہیں بلکہ منٹو اور چندرن کے حوالے سے ایک افسانہ نگار اور ایک مصور کے تفکر، انسانی مقدر کے بارے میں تشویش، مزاج، خیال، رویئے، زاویہ نظر اور حقیقت کے ادراک کی اپنی اپنی زبان میں بھرپور اظہار کی مماثلت بھی ہے۔

گئے زمانوں میں دوسروں کی طرح ادیب اور مصور بھی زندگی کے مقصد اور معنی کے

لہ اگرچہ اکثر جدید مغربی نقادوں اور دنیا میں پھیلے ان کے حوالیوں نے اپنے مخصوص مفادات کے تحت کی گئی نظریہ سازی کے باعث مصوری میں "کہانی پن" تو کیا، لٹریری پن تک کو کنڈم کیا ہے۔ اور اسے محض تزئین و آرائش یعنی نظر کی جمالیاتی آسودگی کا وسیلہ قرار دیا ہے اور یا پھر مصوری کو SPACE کے محض جمالیاتی مسائل کو لکیروں، رنگوں یا محض رنگوں کے ذریعے حل کرنے کا وسیلہ گردانا ہے۔ اگرچہ SPACE کے ایسے مسائل فن کار کے مسائل یقیناً بنتے ہیں لیکن اس ضمن میں خالصتاً اسے ہی مسئلہ قرار دینے کے لئے مختلف فیشن ایبل تھیوریاں جو مارکیٹ میں پھینکی جاتی ہیں۔ ان کا جواز نوآبادیاتی نظام کی شکار تیسری دنیا کے مصوروں کی سمجھ میں آتا ہے۔ وہ جانتے ہیں کہ کس سازش کے تحت یہ ماہرینِ جمالیات پولوک کو بن شان سے زیادہ عظیم ثابت کرتے ہیں۔

بارے میں زیادہ پُر یقین تھا۔ اس لئے ان کی توجہ زیادہ تر انسان کے ان قبول شدہ تصورات اور زندگی کو سنوارنے اُنکھارنے پر مرکوز ہوتی تھی۔ لیکن آج کا ادیب مصور اپنی اپنی زبان کے وسیلے سے دنیا میں معنی تلاش کرتا ہے کہ سائنس، صنعتی، ٹیکنالوجیکل اور سیاسی انقلابوں سے پیدا شدہ راکھشس کے نئے سروں نے انسان کو اس کی ذات سے منہا کر کے، اسے تنہا کر کے جتنا آج ادھیڑ بُن میں ڈالا ہے، کبھی نہ ڈالا تھا۔ آج کی خصوصیت تفتیش ہے۔ تشکیک ہے، انسانی رشتوں کی حقیقت کی شناخت ہے۔ انسان کا انسان سے رشتہ انسان کا کائنات کے ساتھ رشتہ، اور آج صرف مستقبل ہی نہیں بلکہ حال اور ماضی کے بارے میں بھی انتہائی تشویش اور تشکیک کا پیتھولوجیکل صورت اختیار کرنا ہے۔ اسی لئے منٹو اور چندرن کا جنم لینا مجبوری بن جاتا ہے اور راماچندرن کا منٹو تعظیم کے ذریعے منٹو کو (بقول شمیم حنفی) خراجِ تحسین پیش کرنا ضروری ہو جاتا ہے کہ فن کی تمام زبانوں کے ماہر راکھشس کے سامنے متحدہ محاذ کی صورت میں سینہ سپر ہو سکیں۔

راماچندرن کی بیشتر تصویریں، دیکھنے والے کے کسی بھی ذاتی تجربے یا واردات

۲ے منٹو کی پورٹریٹ سمیت سات ایچنگز ایک خوبصورت فولیو (۲۱ کاپیاں)، جو شعور پبلیکیشنز (دہلی) نے انتہائی باذوق انداز میں پیش کیا ہے۔ اس کی راماچندرن کے لئے، تحریک، للت کلا گرافک ورکشاپ میں گوگی سروج پال اور ڈی دیوراج کی مدد سے تکمیل اور پیش کش ایسے قیامت خیز کام کے لئے مین را کو جتنی بھی داد (اور مبارک) دی جائے کم ہے۔ مین را کی کہانیاں مین را جرنل سے شعور تک اسی کی ادارت، اس کے اچھوتے خیال اور جدت طرازی غماز ہیں کہ یہ مہم مین را ہی سرانجام دے سکتا ہے۔ میں نے یہ فولیو انتظار حسین سے لے کر ایک ایک ایچنگ کو جانے کتنی بار دیکھا ہے۔ یہ فولیو پاکستان میں صرف انتظار کے پاس ہے جو مین را نے جامعہ ملیہ اردو کہانی سیمینار کے موقع پر اسے تحفتاً دیا تھا۔

کو دھیرے سے سلگا دیتی ہیں کہ دیکھنے والا رفتہ رفتہ محصور ہو جاتا ہے۔ کہیں کوئی گزرا ہوا واقعہ، ذہن کے کسی گوشے میں کسی واقعے کا کوئی گم گشتہ رد عمل، کوئی پیچیدہ نفسیاتی گتھی یا کوئی پڑھی ہوئی بھولی بسری کہانی۔ THE CHASE نے میرے ذہن میں جانے کہاں سے دینو بنزاتی (اطالوی) کی دہشت زدگی، سراسیمگی سے متعلق کہانیوں کو لاکر گھاد یا۔ اور THE MELONS نے جانے کیوں حضرت امام جعفر صادقؓ کا معجزہ (جس میں خربوزہ شہزادے کا سر بن جاتا ہے اور کونڈوں کی نیاز کا باعث ہے) ذہن کا گوشہ روشن کر گیا۔ حالانکہ "یدواسوں کا خاتمہ" کے مہابھارت کے ساتھ واضح تعلق کی طرح اس تصویر کا حضرت امامؑ کے معجزے کے ساتھ دور کا تعلق بھی نہیں۔ اسی طرح چندرن کی کئی تصویریں دبے سر جسم، چادروں کے گھونگھٹ چہروں سے خالی، اگر چہرے نظر آتے ہیں ہیں تو مجبوری کے تحت۔ جیسے THE AUDIENCE & ANATOMY LESSON. کتنی ہی واردانیں، کتنے ہی گذرے ہوئے، گذرتے ہوئے ہراساں کر دینے والے واقعے۔

راما چندرن نے اپنی ایچنگز میں منٹو کے افسانوں (کالی شلوار، دھواں، بُو، ٹھنڈا گوشت کھول دو، اوپر نیچے درمیان) کو کچھ یوں جذب کیا ہے کہ ان کی ماہیت قلب تو ہو گئی لیکن پس منظر میں ماخذ موجود رہتے ہیں۔ جیسے پانی میں ہائیڈروجن اور آکسیجن کی مناسب مقدار، تھیم پر مبنی تصویر اور السٹریشن میں یہ ایک بنیادی فرق ہے۔ اسی لئے راما چندرن نے اپنی ایچنگز کو منٹو تھیمز پر مبنی کہا۔ السٹریشنز نہیں۔

منٹو تھیمز کو راما چندرن نے کس طرح نبھایا ہے؟ یہ ایک مصنوعی مسئلہ ہے۔ کیا اتنا ہی کافی نہیں کہ یہ ایچنگز منٹو کے افسانوں کے ساتھ کس سطح پر رابطہ قائم کراتی ہیں۔ ذہن کا کون کون سا گوشہ منور کرتی ہیں۔ فنی مہارت میں منفرد ہر ایچنگ کا اسرار اور تمثال ذہن کو ایک ایسے سفر پر روانہ کر دیتا ہے کہ جو دیکھنے والے کے تحت الشعور کو اس کی وابستگیوں،

تجربوں، تواردانوں کے واسطے سے پرت در پرت کھولنا ہے، سرئیلزم کا بنیادی نکتہ ہے راما چندرن سوچی سمجھی شعوری سکیم کے تحت استعمال کرتا ہے۔ وہ ایک ماسٹر ڈرافٹس مین ہے۔ اس کو اپنے ہاتھ پر بھی اتنا ہی مکمل قابو ہے جتنا اپنے ذہن پر۔ لکیر ہو یا رنگ اس کی مرضی کے بغیر بے قابو ہونے کی جرأت نہیں رکھتے۔ وہ جب چاہتا ہے لکیر میں باریک سے باریک کانچ کی چوڑی سے بھی زیادہ باریکی اور نزاکت پیدا کر لیتا ہے[۱]۔ اور جب سختی چاہتا ہے تو ہیرا بھی ہیچ ہے[۲]۔ اس کی یہ ایچنگز اس کے پینٹنگ کے اسلوب سے یکسر مختلف ہیں۔ ہو سکتا ہے اس کا ایچنگ سٹائل یہی ہو۔ میں نے کمار گیلری والے کتابچے میں اس کی صرف ایک ایچنگ دیکھی ہے۔

ذاتی طور پر میرا اردیہ تصویر دیکھنے، بنانے (افسانہ لکھنے، پڑھنے) میں یہ ہے کہ میں مختلف سطحوں پر، انہیں دیکھتے بناتے لکھتے پڑھتے، دقت یک جا کرتا ہوں۔ میں فن

---

[۱] جیسے بُو میں۔ جس کا تجزیہ اور تفسیر شمیم حنفی نے فولیو کے تعارف میں بہت جامع اور سلیقے انداز میں کی ہے۔ "بو" کا حوالہ نہ بھی ہو تو ایچنگ کا اپنا انگ بہرحال قائم رہتا ہے۔

[۲] منٹو کا پورٹریٹ۔ کسی خاص شخصیت کا پورٹریٹ بنانا، عمومی شخصی تصویر بنانے کی نسبت زیادہ کٹھن اس لئے بھی ہے کہ شبیہی مماثلت کے ساتھ ساتھ اس کی مکمل شخصیت کو بھی چہرے میں سمیٹنا ہوتا ہے۔ منٹو کے پورٹریٹ میں لکیر اتنی پختہ یقین، اتنی مختصر اتنی ذکی اتنی تیکھی (منٹو کا مزاج، اس کے موضوع نثر اور اسلوب)۔ عنصیلی نظریں، تشویش اور ہیجان میں ابھرتا چہرہ، باریک ہونٹوں پہ ہلکا سا شرارتی پن، متفکر کشادہ پیشانی اور پس منظر میں STARRY NIGHT کا اضطراب۔ راما چندرن نے منٹو کو کبھی دیکھا نہ بھالا۔ پھر بھی بے جان فوٹو سے اترا جاندار منٹو۔

[۳] دھوئیں میں ہاتھ کی ساخت۔

میں بندھے ٹکے اصولوں کا قائل نہیں۔ اور یہ خراب کلیئے بن گیا ہے کہ نئی صورتِ حال نئے ایکسپریشن کا تقاضا کرتی ہے۔ میں سمجھتا ہوں جو ڈرائع (ہیئت) ایک خاص ایکسپریشن کے لئے موزوں ہوتا ہے یا ہو سکتا ہے اور وہ اصول قائم کرنے والوں کے ہاں یا نصابی کتابوں میں نہیں ہوتا۔ کتنی ستم ظریفی ہے کہ ارسطو نے ڈرامے کے اصول یونانی ڈرامے کی بنیاد پر رکھے نہ کہ یونانی ڈرامہ ارسطو کے بنائے اصولوں کے مطابق لکھا گیا۔ الجھنیں پیدا کرنے والے اکادمیت کے مارے فنون کے وہ تاریخ دان ہیں جو تاریخ ہی کی پیچیدہ راہوں میں کہیں ٹھوکریں کھا رہے ہیں اور اس حقیقت کو تسلیم کرنے سے قاصر ہیں کہ ہمارے وقتوں کے فن کی پرکھ کے معیار ہمارے ہی فن کے وسیلے سے متعین کئے جا سکتے ہیں۔

فن کے نقادوں کی ایک روایت ہے کہ کسی فنکار کے بارے میں رائے زنی کرتے وقت، شاید اپنے علم و دانش کا احساس دلانے کی خاطر زیرِ نظر فنکار پر دوسرے فنکاروں کے مہلک یا خوشگوار اثرات کو فوراً دریافت کر لیتے ہیں۔ چنانچہ راما چندرن میں بھی لوٹش سے لے کر جیورگونک اور اینجلو سے لے کر بیکن تک کے اثرات کی شناخت کی گئی ہے۔ غالباً اسی قسم کے محاکموں کے باعث امرتا شیر گل، گوگاں کے جنگل سے نہیں نکل سکی اور ستیش گجرال میکسیکی میورالز میں بندھا ہے۔ احمد علی کو جائس، پروست، قرۃ العین حیدر کو ان دونوں کے علاوہ ورجینیا وولف اور منٹو کو موپاساں، چیخوف قسم کے فریموں میں فٹ کر دیا گیا ہے۔ ہمارا انڈین شیکسپیئر یا پاکستانی پکاسو بنانے بنانے کا شوق ابھی مدھم نہیں پڑا۔ (نوآبادیاتی نظام کی پیدا کردہ ذہنیت؟ فینن کے لفظوں میں بندر نقالی؟) ایسی دریافتوں کا کوئی اکیڈیمک مصرف ہو یا فن کاروں کو ایسے فریموں میں فٹ کرنے سے عرفان کے حصول میں مدد ملتی ہو تو اس کا مجھے علم نہیں لیکن یوں ڈانڈے ملانے والوں کی نیت پر یہ شبہ ضرور ہوتا ہے۔ جیسے وہ یوں دیسی فنکاروں کی یکتائیت، خالص پن اور سچائی کو مشکوک بنا کر اپنی برتری ثابت کرنا چاہتے ہوں۔ یہ الگ بات ہے کہ ان کے اپنے تنقیدی اصول بھی بدیسی ہی ہوتے ہیں اور

ان پر خود بھی کسی نہ کسی بیرونی عالم تحقق کا اثر ہوتا ہے. میرے نزدیک یہ بحث ہی فروعی اور اور بے معنی ہے. اگر دیکھا جائے تو اس سورج کے نیچے کونسی چیز نئی ہے؟ اور اب تو یہ بھی بکاؤنے بن گیا ہے کہ زمین اتنی سکڑ گئی ہے کہ ہم ایک دوسرے سے قطبینی فاصلے کے باوجود ایک دوسرے کے ساتھ کندھا ملائے کھڑے ہیں. ایک دوسرے پر شدت سے اثر انداز ہوتے ہیں - ذہن کی یہ قبولیت یا ردّ ذہن کی زرخیزی کا مظہر ہوتا ہے. بات پھر وہیں آجاتی ہے کہ دراصل فن پارے کو اسکی یکتائیت فنکار کی اپنی یکتائیت عطا کرتی ہے (دیتیاں: بیتھوریتی). ایچنگز کے حوالے سے اگر ہم راماچندرن اور چغتائی کی لکیر کی نزاکت، باریکی، بلّورین اور ہمواری جیسے آہنگی مماثلت کے امکانات کو بنگال سکول کا مشترکہ اثر قرار دے دیں تو ہم نے کون سا امر عجیب دریافت کر لیا. دیکھنا تو یہ ہے کہ فن کار نے حقیقت کا ادراک کس طور کیا ہے اور اس ادراک کو اپنی منتخب صنف کے ذریعے اس صنف کے "مخصوص ساز و سامان" کو کس انداز میں استعمال کر کے ہم تک منتقل کیا ہے - باقی سب کچھ مجھ ایسے غیر محقق کے لئے غیر ضروری ہے۔

بہر حال،
تو راماچندرن یوں مصوری بکتا ہے۔ اس کی ایچنگز کا مطلب وہی ہے جو وہ اپنی اشکال اور رنگوں کے حوالے سے کہتی ہیں۔ انہیں صرف اتنا موقع دینا پڑے گا کہ آپ ان تک پہنچ کر

---

۵ چغتائی کے صاحبزادے عارف چغتائی سے معذرت کے ساتھ کہ انہیں اس بات سے الرجی ہے کہ کوئی چغتائی پر بنگال سکول کے اثر کی بہتان تراشی کرے۔ وہ اس رائے کی شدت سے نفی کرتے ہیں۔ (بحوالہ چغتائی پر کتابچہ، مطبوعہ، چغتائی میوزیم - لاہور) حالانکہ میری نظر میں اس سے چغتائی کی عظمت پر کوئی حرف نہیں آتا۔

۶ کالی شلوار: دیکھنے والے کی طرف پیٹھ کئے بیٹھی دو عورتیں، جن کے ہیولے چھوٹی چھوٹی نازک، سیدھی، چکراتی لکیروں سے گھرے برآمد ہوتے ہیں. سلطانہ اور مختار کی شناخت

انہیں اپنے اندر داخل ہونے کا موقع دیں تاکہ آپ سے ہمکلام ہو سکیں۔ اگر آپ منٹو سے آشنا نہیں اور اس انداز میں آپ نے محض ان اینجلز ہی سے رابطہ قائم کرنے میں کامیاب کرنے میں کامیاب ہو گئے ہیں تو بھی ان میں آپ کو اپنی زبان کی بازگشت سنائی دے گی (یوں منٹو کے تھیمز کے رابطے سے منقطع ہو کر بھی اینجلز کی اپنی حیثیت بھی مسلم ہو جاتی ہے) لیکن بعض اوقات انسان کی سمجھ میں اپنے احساسات بھی نہیں آیا کرتے۔ لیکن یہ بھی تو ضروری نہیں ہوتا کہ کسی فن پارے کے بارے میں ضرور کچھ نہ کچھ کہہ کر اپنی آراء کا اظہار کر کے ہی اپنی ذہانت و فطانت کا ثبوت مہیا کیا جائے اور سوسائٹی میں اس طرح فن کے بارے میں صاحب الرائے ہونے کا اعزاز حاصل کیا جائے۔ دنیا ایسے لوگوں سے بھری پڑی ہے جنہیں مصوری وغیرہ سے کوئی شغف نہیں، ان کی سمجھ میں مصوری آتی ہے نہ وغیرہ، اور وہ انتہائی خوشگوار زندگی بسر کر رہے ہیں۔

عمومی طور پر راما چندرن کی پینٹنگ اور خصوصی طور پر ان اینجلز کا کردار اگرچہ بظاہر نظر آتا ہے لیکن بنیادی طور پر جیومیٹریکل ہے[ے] اور تصویری منطق پر احساسات اور

آسمان ہے۔ بائیں کندھے پر سر جھکائے فکر مند سلطانہ۔ اس کے ساتھ بیٹھی آسمان کی طرف چہرہ اٹھائے پر امید، مختار ان دونوں خواتین کے پس منظر میں کالی شلوار کے کھلے نیفے سے کہ جس کے آزار بند کی گرہ ابھی ابھی کھلی ہے۔ دیا اس کے ہاتھوں کے اختتام پر بند ہو گی (کھلے نیفے سے دائیں بائیں سے نکل کر کچھ اس انداز سے بڑھتے ہاتھ جیسے ایک ماہر مداری رشنکر) جو ابھی کہیں سے خواہشوں کی تکمیل برآمد کر چکا ہے۔ دائیں انگوٹھے میں پرویا بندہ سامنے کی عورت کی جانب، ایک اور دلیل کہ مختار بھی عورت ہے۔

ے خاص طور پر اوپر نیچے درمیان، لُو اور دھواں۔ لُو اور دھواں تو دو حصوں میں منقسم ہیں۔ لیکن اوپر نیچے درمیان میں چھوٹے چھوٹے مربعے پوری تصویر پر منقسم ہیں۔ ایک

جذبات کو قربان نہیں کرتا۔ خالی سطح SPACE سے ربط و ضبط بھی بامعنی ہو سکتا ہے اگر وہ ہو سکتا ہے اگر وہ دیکھنے والے کے احساس کو بامعنی بنائے۔

پینٹنگ (افسانے) میں تجارب، تصادم ایک عجیب قسم کی محسوساتی کیفیت کا باعث بنتا ہے۔ ایک راگنی کا دوسری راگنی سے یا کئی راگنیوں سے تصادم۔ اس تضاد اور دبیل ہی سے تصویری (یا افسانے کی) ساختوں میں ڈرامائی دلچسپی پیدا ہوتی ہے اور ایک عظیم فن کار کے ہاں یہ کلی پلان کے ایک حصے کے طور پر جلوہ گر ہوتی ہے۔ محض آرائشی تصویر، نثر (کم از کم میری) دلچسپی قائم نہیں رکھ سکتی۔

اگرچہ راماچندرن کے سامنے ابھی طویل سفر ہے اور انتخاب کے کئی راستے لیکن اس کی عظمت ابھی سے اس لیے مستحکم ہے کہ اسے تصویری تقاضوں کی ایک نئی منطق اور اپنے احساسات و جذبات کو عصری شعور میں رچا کے ایک متوازن تصویر کو تشکیل کرنے کا ڈھنگ آتا ہے۔ خاص طور پر منتخبہ تھیمز کے حوالے سے تصور اور تشکیل کے درمیانی ارتقائی سفر اور اس کی تکمیل تک اس پر کیا قیامت گذری ہوگی۔ اس کا اندازہ لگانا مشکل ہے۔ بعض فیامتیں انتہائی ذاتی ہوتی ہیں۔ جنہیں کوئی بھی کسی کے ساتھ شیئر کرنا پسند نہیں کرتا۔ ورنہ راماچندرن اپنے آل انڈیا ریڈیو والے، شمیم حنفی کے ساتھ منتخبہ تھیمز پر انٹرویو میں اس کا

ایسی تکنیک جسے مصور چھوٹے سائز کی تصویر کو انلارج کرنے کے کام میں استعمال کرتا ہے۔
لیٹے ہوئے تین جوڑے، چادروں میں لپٹے بستائے، ایک دوسرے سے چمٹے ہوئے چادروں کی سلوٹیں اور ابھرتے گرتے نقوش۔ جیسے مجامعت کے فعل میں بکھریے، چادر، اوپر کے دو جوڑوں کی چادر کا تسلسل، نچلا جوڑا علیحدہ لیکن خطوط اور رنگ کے پھیر میں اوپر کے جوڑوں سے منسلک، تُو، دھواں اور اوپر نیچے درمیان کی جیومیٹریکل تشکیلات محض ایک سہارا جو لکیروں کے تسلسل، بافت اور رنگوں کے رچاؤں کے باعث انتہائی ثانوی حیثیت اختیار کر جاتا ہے کہ جسے ظاہر میں موجود ہوتے ہوئے بھی پس منظر ہی میں محسوس کیا جا سکتا ہے۔

ذکر ضرور کرتا ۔

اسی انٹرویو میں پتہ چلا کر راما چندرن دیکرالوی اکو اردو پڑھنا نہیں آتی ۔ تو پھر ین را نے افسانے پڑھ کر انہیں سنائے ہوں گے ۔ ان مخصوص افسانوں نے راما چندرن کے ذہن میں زلزلے پیدا کئے ہونگے جو اسکے ہاتھ میں آکر سکوت اختیار کر گئے ہوں گے اور اس ہاتھ نے اس آہنگ کو متشکل کیا ہوگا ۔ جو منٹو کی WAVE LENGTH پر آکر خود بخود SHAPES, FORMS میں ڈھل گیا ہوگا ۔

تمام ایچنگز منٹو کے ان افسانوں پر مبنی ہیں جن کے باعث منٹو خاص طور پر عدالتی بھول بھلیاں میں خوار ہوا ۔ معاشرے کے طہارت پسند عناصر کے طہارتی احتجاج کے باعث مقدمے چلے اور یوں یہ افسانے "سنسنی خیز" بن گئے ۔ ان محسوسات کو (جو ڈرامائی تصادم سے پیدا ہوتے ہیں) اگر سنسنی خیزی سے تعبیر کرنا ہی ہے تو یہ سنسنی اس بجلی کی رو کے مترادف ہے جسے ہمارے ذہنوں (خصوصاً ذہنی طور پر جنسی بیمار جو منافقت کی اخلاقیات کو تولد کرنے ہیں !) کے علاج کے لئے E.C.T. استعمال کیا جاتا ہے[ش] ۔ ین را کا مقصد شاید یہی ہو کہ راما چندرن

ش خاص طور پر ان ایچنگز میں "ٹھنڈا گوشت" اور "کھول دو" ۔ ٹھنڈا گوشت ، کنڈے سے لٹکا کھال اترا جسم جس پر انسان کا گمان ہوتا ہے ۔ جس کی گردن کے آگے بکرے کا سر کٹا پڑا ہے ۔ جس کی بے جان آنکھوں میں جیسے صورتِ حال کا جائزہ "فکسڈ فریم" میں ۔ لکڑی کی منڈی پر گرا چاپڑ ۔ بس منظر میں دروازے کے فریم میں ابھرتی بھڑکتی آگ کی لپٹیں اور ان سب پر TOWERING محبت (جنس) کی دیوی وینس (ڈی ملو والا مشہور مجسمہ)

کھول دو : ایک انتہائی خوفناک ، دہلا دینے والے افسانے کے پراسرار ایچنگ ۔ محراب نما کھڑکی کے ادھ کھلے پٹ جنہیں جیسے ان ہی دو نسائی ہاتھوں نے مشینی انداز میں کھولا ہے جو ادھ کھلی کھڑکی سے نظر آنے ، انری شلوار کے وسطی دھڑ سے متعلق ہیں ۔ ناف سے ذرا اوپر اور رانوں کے اتصال سے ذرا نیچے تک کا برہنہ جسم جو (اپنوں ہی کی) زیادتیوں کے باوجود ہارا نہیں (یا ہار چکا ہے ؟)

صرف ان افسانوں کی ایپنگنر بنائے جن کی صداقت کو عدالتوں میں چیلنج کیا گیا۔ ورنہ موذیل اور سوگندھی دہنک، تو کم از کم، فولیو میں شامل ہوتے۔ موذیل، ہتک قسم کے افسانوں کو اشرافیہ کی عدالتی حوالے سے کرم نوازی کا مستحق شاید اس لئے نہ سمجھا گیا کہ ان کے جسم اشراف کے ہاتھوں میں پانی کی طرح پھسلنے کی قوت رکھتے تھے۔

منٹو کے جن افسانوں میں طنز کی سوئیاں بھرپور موجود ہیں، انہیں راماچندرن نے بعینہ ایچنگز میں بھی استعمال کیا ہے۔ طنز اپنے مزاحیہ پہلو (؟) کے باوجود ایک سنجیدہ آرٹ فارم ہے۔ جس سے تصنع کو پنکچر کیا جاتا ہے، خود ساختہ عظمتوں کو DEFLATE کیا جاتا ہے، چہروں منافقتوں کی نقاب کشائی کی جاتی ہے۔ دھواں اس سے مستثنیٰ ہے کہ جس میں، جسم کے اندر جوانی کی طرف مائل نامکمل احساسات سے پیدا ہوتی الجھنوں کی مدھم مدھم لرزشوں کو ہمدردانہ نظر سے دیکھا گیا ہے۔ لیکن راماچندرن نے منٹو کے افسانے میں ان کہی بات بھی دھواں کی ایچنگ میں ہاتھ پر سرکتے ریشم کے کیڑے کی زبانی کہہ دی ہے۔[۹]

---

[۹] دھواں:۔ دو حصوں میں منقسم۔ اوپر کے حصے میں چکر کھاتی، گھومتی گھماتی چھوٹی چھوٹی سبز پکبیروں سے کہ جو کبھی منہ سے نکلتی اور کبھی (بکرے کے) تازہ گوشت سے سردیوں میں نکلتی بھاپ کا روپ دھارتی ہیں اور کبھی ذہن پر چھائے دھوئیں کے سکرین کا۔ جس سے ایسے چہرے کو برآمد کیا گیا ہے، جو عمر کے ایسے حصے میں ہے جہاں خطوط کی نزاکت کے باعث واضح نہیں ہوتا کہ چہرہ لڑکی کا ہے یا مسعود کا۔ پھول، پتے، تتلی، پرندے کا سر، شہد کی مکھی، تمام پھلواڑی نما میں چھپے ہوئے، اور سر کے بالوں کے طور پر اُگے ہوئے اور ان میں کھمبیاں جن کی اشکال خاص سمت میں اشارہ کرتی ہیں۔ راماچندرن نے فطرت کے ساتھ پیار کے باعث دنیا بھر کا سیریلیا فطرت کو بڑی چابکدستی سے استعمال کیا ہے۔ مسعود کے سر میں گندھی بہار، معصومیت دفطرت سے ہم آہنگی، اس خاص عمر میں جسم کے اندر ہارمونز کے پیدا کردہ طوفان کے باعث انتشار کا شکار ہوتی جان پڑتی ہے،

منٹو اور راماچندرن کا انسان ان پینٹنگز میں جس انداز سے ہوا ہے، اس سے انسان کے مقدر میں بجھتا ہوا ایقان پھر سے بھڑکنے لگتا ہے کہ ان دونوں کے ہاں انسانی صورتِ حال اور اس کے مقدر کے بارے میں تشکیک اور تشویش، راکھشس کی موجودگی، اس کے کئی سروں کی کبھی نہ ختم ہونے والی بھوک کا مکمل اور بھرپور شعور ہے۔ اس صورتِ حال میں تبدیلی کی شدید خواہش ہے اور یہ امید کہ انسان اپنے ہی تخلیق کردہ راکھشس کو فنا کر کے اس دور کا آغاز کر سکے گا کہ جس میں منٹو کے افسانے اور راماچندرن کی تصاویر انسانی تاریخ کے عجائب گھر میں گذرے ہوئے زمانوں کی تشویش اور تشکیک کے تاریک تشکیل سراسیمہ جسموں اور بے شناخت بے چہرہ وجودوں سے اٹی دنیا کی نشاندہی کرنے کا کام سرانجام دیں گے کہ کبھی یوں بھی تھا۔

مسعود کے ذہن کی کھد بد کو سمجھنے کے لیے منتشر ہوتی بہار کو روک کے RE-ASSEMBLE کر کے دیکھا گیا ہے اور اس کا ناطہ تصویر کے نچلے حصے کے ساتھ جوڑ دیا گیا ہے۔ جس میں سیپیا رنگ میں ایک ADULT ہاتھ میں قوی الجثہ ریشم کا کیڑا سرکتا ہے۔ مسعود کے اس ایکٹ کی تشکیل جو افسانے کے آخر میں جوان ہوتی ہوئی قوت کی ہاکی کے ساتھ نبرد آزمائی کے بعد ایک منطقی نتیجہ ہے۔

اسلم کا کمال

فنِ خطاطی کے مسلمان عرب فنکار کہا کرتے تھے کہ ان کا فن روح کی جیومیٹری ہے۔ کہ جس کا اظہار جسم کی وساطت سے ہوتا ہے۔ اس بیان کا استعاراتی پہلو تو ان کی اپنی زبان کے ساتھ محبت کی دلیل ہے ہی، اگر اس بیان کو کنکریٹ طور پر اس کے لفظی معنی ہی کے ساتھ سمجھا جائے تو بھی ناقابلِ تردید ہے۔

جاپانی جب کسی شخص کی خوبصورتی اور وقار کو بیان کرنا چاہتے ہیں تو یوں کہ فلاں کی لکھائی بہت خوبصورت ہے۔

دنیا کی بیشتر ثقافتوں میں فنِ خطاطی کی تدریجی ترقی نہیں ہوئی۔ بہت کم قومیں ایسی ہیں کہ جنہوں نے اپنی زبان میں خطاطی کے فن پر خصوصی توجہ دے کر اس کی اپنی جمالیات بنا کے اس کے اصول وضع کئے ہوں۔ عرب مسلمان اس سلسلے میں سرفہرست ہیں۔

تحریر تو کسی کی بھی خوبصورت ہو سکتی ہے، بھلی لگ سکتی ہے لیکن اس خوبصورتی کا تعلق محض نظر سے ہے۔ ان اصولوں کے ساتھ نہیں جو خالصتاً خطاطی کی تکنیک کی بنیاد ہیں۔ خطاطی تو ایک ثقافتی اندازِ اظہار ہے جو ایک باقاعدہ زبان کو اس کی مابعد الطبیعاتی ساخت دیتا ہے۔

دراصل خطاطی ایک ایسا فن ہے جس کی بنیاد شعوری طور پر جیومیٹری اور آرائشی فنون کے اصولوں پر رکھی گئی ہے۔ ایک ایسا فن کہ جس میں زبان اور تحریر کی تصویریوں کے واسطے سے حروف والفاظ کے نمونے تخلیق کئے جاتے ہیں۔ یہ فن زبان کی ساخت کے ایک جزو سے

شروع ہو کر متبادل اصول بناتا ہے جو اس زبان ہی سے اخذ کئے جاتے ہیں۔ اور پھر اس میں ڈرامائی کیفیت پیدا کر کے، کبھی ان قواعد کو دُہرا کر اسے بصری لباس میں منتقل کر دیتا ہے۔ یہ جدید تجریدی فن کی خطاطی کی نفی ہے کہ جو بظاہر تو خطاطی لگتی ہے۔ لیکن (شاید خالص جیومیٹری کے اصولوں کے علاوہ) کسی لسانی اصول سے متعلق یا اس کے تابع نہیں۔ خطاطی کا جوہر دراصل اس فن کا زبان کے ساتھ تعلق ہی ہے کہ جو حروف اور اشکال میں جیومیٹری کی دریافت پر مبنی ہے اور پھر اس جیومیٹری کے حوالے سے حرف یا لفظ کی نئی وضع قطع کی تخلیق۔ اگرچہ مصوری اور خطاطی ایک مقام پر ایک دوسرے کو مقصدی طور پر چھو تو لیتے ہیں لیکن دونوں فنون کی راہیں اسی دم الگ ہو جاتی ہیں جب لکھا ہوا لفظ اپنی زندگی، اپنے معانی خود متعین کر لیتا ہے۔

مسلمانوں میں خطاطی کے فن کی ترویج شروع کے خدام اور مبلغینِ اسلام کی وجہ سے ہوئی۔ جن کا مقصد اس معاشرے کی تشکیل کرنا تھا جو قرآنِ پاک کے حوالے سے رسولِ کریمؐ کے سیاسی مسلک کا مظہر ہو۔ اگرچہ مسلمانوں (عربوں) میں خطاطی نے اس لئے ترقی کی یہ فن عروج کی انتہا کو پہنچا کہ اسلام میں انسانوں، جانوروں کی شبیہہ کشی کی ممانعت ہے کہ لوگ بت پرستی یا شبیہہ پرستی کو اپنے ذہنوں میں جڑ سے اکھاڑ کر پھینک سکیں اور اس خدائے وحدہٗ لاشریک کی طرف رجوع کریں جو نور ہے اور پھر نور کو اور اس نور کو پھیلانے والوں کو بھی متشکل نہ کیا جا سکے کہ بالآخر ان کی پوجا ہو گی جو باعثِ شرک ہے۔ لیکن اس ممانعت میں اپنے اندر ایک اور حقیقت بھی مخفی ہے کہ جو قرآن مجید کے کلامِ الٰہی ہونے کا اقرار ہے۔ انسانی جسم چار منطقوں میں سفر کرتا ہے۔ زندگی سے پہلے (موت؟)، زندگی، موت اور آخرت۔ اللہ تعالیٰ اپنے کلام میں اپنی رضا کے مطابق اس سفر کو طے کرنے کے اصول بتاتا ہے۔ خدائے برتر نے عربی زبان میں کلام کیا۔ سو قرآن مجید کسی اور زبان میں نازل ہو ہی نہیں سکتا تھا۔ قرآنی عربی ایک معجزہ ہے۔ چونکہ شروع میں اعراب کا طریقِ کار وضع نہیں ہوا تھا اور طرزِ تحریر غیر مکمل تھا اسلئے قرآنِ کریم کو حفظ کر لیا جاتا تھا یا غیر مکمل طرزِ تحریر میں ہی لکھ لیا جاتا تھا۔ تیسری خلافت کے

زمانے میں قرآن پاک کو باقاعدہ شکل دے دی گئی۔ اگرچہ خطاطی کے اصول اس وقت بھی وضع نہیں کیے گئے تھے لیکن یہ فن اسی وقت ظہور میں آگیا تھا کہ قرآنِ کریم کا معجزاتی کردار اس انداز میں بھی ثبت ہو سکے۔

عربی رسم الخط دائیں سے بائیں کو افقی لکھا جاتا ہے جس میں اعراب اس لکیر سے اوپر اور نیچے ڈالے جاتے ہیں۔ یہ لکیری انفصال لامحدود گرافک فارموں کے لئے گنجائش پیدا کرتا ہے۔ سطح چاہے بکری کی کھال ہو یا دیوار اسکی لکیر کی تمام تر حرکت شعری جذبے کا روحانی لہروں سے آہنگ، یہ نازک گھمبیر اتصال معانی کے آہنگ کو باقاعدگی دیتا ہے۔ رقص و موسیقی کے فنون ہاتھ کی ایک حرکت میں یک جا، قلم کی نوک سے اترتے ہیں۔ یہ وہ نازک عکس ہے کہ جس کی قوت اور دور رسی نے ایک خطاط کو تخلیقی گرم جوشی میں یہ کہنے پر مجبور کر دیا تھا کہ یہ قلم ہی کی نوک ہے کہ جس کے باعث ثقافتوں میں فرق پایا جاتا ہے۔ آیاتِ قرآنی کے حوالے سے خطاطی محض ایک آرائشی فن نہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ قرآنی آیات کی خطاطی میں متن کے عکس کو اس انداز میں پیش کیا جاتا ہے کہ زبان کو اس کی انسانی اضافی سچائیوں سے آزاد کر کے رحمان الرحیم کے حضور رندانہ پیش کیا جائے۔

در اصل حقیقی معنوں میں خطاط وہ فنکار ہے کہ جو پہلے سے دیئے گئے متن کو اس سطح پر نقل کرتا ہے جہاں اس کے معنی وا ہوتے ہیں۔ جس سے ایک ایسا عکس ابھرتا ہے جو زبان کو اس کے اصلی معنوں سمیت مسحور کر دیتا ہے۔ یعنی متن ایک ساحرانہ انداز میں متبرک اصول میں منتقل ہو جاتا ہے۔ ابنِ مقلہ (نویں صدی عیسوی) کو خطاطی کا ساحرِ اعظم کہا گیا ہے کہ جس نے اس فن کے قوانین وضع کئے۔

خطاطی کے انداز کئی ہیں اور پھر اس میں بھی کئی روپ۔ نسخ، ثلث، کوفی، نستعلیق، دیوانی، اندلسی (مغربی)، شکستہ وغیرہ۔ انداز جتنے بھی ہوں ان میں اگر چند بنیادی اور مشترک اصول دریافت کرنے کی کوشش کی جائے تو پتہ چلتا ہے کہ یہ فن بنیادی طور پر چار افقی لائینوں

کے اندر ہے۔ ان چار بنیادی لائینوں کے اندر رہ کر ہی، عمودی، ترچھے، افقی خطوط مل کر حرف اور پھر لفظ کی شکل بناتے ہیں۔ حرف کی شکل بنانے والے خطوط کی صورت ہرداہ ہے۔ خطِ کوفی میں حروف کی اشکال بنانے والے خصوصاً مستقیم ہیں۔ ہردار خط کو مصوری میں سست خط کر

FAST LINE. ——— اور سیدھے خط کو تیز خط SLOW LINE 〰

کہا جاتا ہے۔ سست خط کی پیمائش اس کے ہراؤ کی وجہ سے مشکل اور تیز خط کی پیمائش اس کے سیدھے پن کی وجہ سے آسان ہوتی ہے۔ پیمائش چاہے پیمانے کے ذریعے سے ہو یا محض قیاسی — خطاطی کے فن میں چار یا الفاظ کے آغاز، وسط اور اختتام کا تعین درست اور متوازن کر سکے کیوں کہ حروف آج تک ہمیشہ ان ہی بنیادی چار لکیروں کے اندر یعنی لکیر کے اوپر، لکیر پر اور لکیر کے بیچ میں لکھے جاتے ہیں اور حروف کی اشکال بناتے خطوط کا عمل افقی عمودی اور ترچھا ہے۔

اسلم کمال کے فن میں یہ مسئلہ حل ہوتا یوں نظر آتا ہے کہ اس نے بنیادی افقی خطوط چار کے بجائے صرف دو رکھے ہیں۔ اور تمام حروف ان دو لائینوں پر استوار ہوتے ہیں۔ تمام افقی حروف کا عمل نچلی لکیر پر اور تمام عمودی اور ترچھے خطوط کا عمل نچلی لائن سے اوپر والی لائن تک جاتا ہے۔ لہذا ن، ص، ض، س، ش ایسے حروف کا دائرہ نصف دائرے کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ اور ان کا مرکز نچلی لکیر پر متعین ہوتا ہے۔ اور حرف کی اشکال بنانے والے خطوط جو عمودی افقی، ترچھے اور دائرہ نما ہوتے ہیں۔ ان کو صرف عمودی اور افقی انداز میں منتقل کر دیا جاتا ہے۔ لہذا اس کے خط میں حروف، الفاظ اور عبارت ایک خطِ مستقیم بنا لیتے ہیں۔ یوں حروف کا مجموعہ لفظ کی صورت میں اور لفظ، عبارت کی صورت میں ایک خوبصورت ڈیزائن کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ جیومیٹری اور حساب کے اس جوڑ توڑ، گٹھ جوڑ سے اسلم کمال نے دو انقلابی فعل کئے ہیں۔ ایک یہ کہ سست خط کو خالصتاً تیز خط میں بدل کر خطاطی میں رفتار کو تیز کیا ہے اور قابلِ پیمائش بنایا ہے اور دوسرے یہ کہ پیمائش کی یہ سہولت پیدا کر کے اس نے اپنے خط کو

اس میدان میں دوسرے طائع آزماؤں کے لئے قابلِ نقل بنا دیا ہے۔ اس کا خط کوئی بھی ذراسی سوجھ بوجھ رکھنے والا اختیار کر سکتا ہے۔ اس کے برعکس آج تک پروین رقم یا زرین رقم کا لکھا ہوا حرف یا لفظ یا عبارت کوئی مصور بھی خطاطی کی تربیت لئے بغیر اختیار نہیں کر سکتا تھا۔ رہا حروف کے نقطوں کا مسئلہ تو وہ اس کے فن میں یکسانیت کو ختم کر کے محض نقطے نہیں رہتے بلکہ عبارت کی اضافی خوبصورتی میں بدل جاتے ہیں۔

ماہرین فن کا کہنا ہے کہ خطاط کے اپنے مزاج اور رویئے کا اس کے فن میں بہت دخل ہوتا ہے۔ خطاط جذبات سے پُر ہوتا ہے۔ لیکن ان جذبات کو ہاتھ سے بے قابو نہیں ہونے دیتا۔ اسلم کمال کی خطاطی کے حوالے سے اس کی شخصیت کے بارے میں قیاس آرائیاں کی جا سکتی ہیں۔ مثلاً اس کے خط میں حروف ایک دوسرے سے متصادم نہیں ہیں۔ اس سے یہ سمجھا جا سکتا ہے کہ وہ تشدد پسند نہیں۔ وہ خود تشدد کرتا ہے نہ اپنے پر تشدد برداشت کرتا ہے۔ امن پسند ہے۔ اس کے خط میں حروف ایک دوسرے کو دباتے یا ایک دوسرے سے دبتے نظر نہیں آتے۔ کیا معلوم وہ اس انداز میں اسی حوالے سے دبنے دبانے والے معاشرے سے بغاوت ہی کر رہا ہو۔

میں اسلم کمال کی خطاطی کی نمائش دیکھ چکا ہوں اور اب نمائش گاہ کے ایک کونے میں بیٹھا خطاطی کے ان عظیم فنکاروں کے فن کے حوالے سے عالمِ تحیّر میں ہوں کہ جنہوں نے اس وسیلے سے انسان کے روحانی آفاق کو وسعت دی۔ ابن البوب (شاگردِ ابنِ مقلہ) شاہ محمود نیشاپوری، درویش عبدالمجید طلیقانی، محمد عزت، اکبر کوکی اور مراکش کا القندوسی (اٹھارویں صدی) کہ جس کی خطاطی آج کی تجریدی مصوری کا پیش خیمہ نظر آتی ہے۔ اور اس صدی کا سب سے بڑا خطاط حکیم محمد الخطاب عراقی (۱۹۷۰ - ۱۹۱۹) اور سب سے بڑھ کر ان کے جدِّ امجد ابنِ مقلہ کہ جن کا ہاتھ بلفظہٖ وقت رضی باللہ نے کٹوا دیا تھا۔

میں کونے میں بیٹھا سوچتا ہوں، سوچتا ہوں کہ ہمارے خطاطوں میں کس کس نے اس فن کے

سانچے میں خطاطی کے اصولوں کی منطق کو منطقی طور پر تبدیل کیا ہے یا رد کر کے نئی منطق کی تشکیل کی ہے؟ ہم نے خطاطی کے فن کو کون سی نئی جہتیں دی ہیں؟ ہمارے ہاں خطاطی کے معنی کیا بنتے ہیں؟ کیا ہمارے خطاطوں کے ہاں بھی حرف نے، لفظ نے اپنی زندگی خود متعین کر کے اپنے معانی کے حوالے سے انسانی واردات، انسانی تجربے کو وسعت دے کر کس طور خدائے برتر کے حضور نذرانہ پیش کیا؟ ہمارے ہاں خطاطی کے فن میں منافقت، کھوٹ تصنع اور جعلی پن کی مقدار کتنی ہے؟

اسلم اپنی نمائش میں گھومتا گھامتا میرے پاس آجاتا ہے۔ میں اس سے پوچھتا ہوں۔

—— تم جو اتنی جیومیٹری اور حساب کتاب، کاٹ چھانٹ کے بعد ہمہ اقسام کے خطوط سے ایک، پیور یعنی خالص خط مستقیم کو کھینچ کر لے آئے ہو۔ کیا اس سے یہ سمجھا جائے تم خط مستقیم پر چلنے کے آرزو مند ہو یا چل نکلے ہو یا محض کسی شخص کی خوشنودی ——

وہ میری مستقیم بات کو یہیں کاٹ دیتا ہے۔

—— تم جو سمجھتے رہو، مجھے اس سے دلچسپی نہیں۔ میرے خط میں حروف کی تشکیل نو ہے۔ تیز رفتاری ہے جس کی پیمائش کی جا سکتی ہے۔ میں رفتار کے عہد میں زندہ ہوں۔ میں اشیاء کے حقیقی قد و قامت کا قائل ہوں۔ میں قیافے اور قیاس کے دور سے آگے نکل چکا ہوں۔ میرا تحیّر کا سفر مکمل ہو گیا ہے۔

عالم تحیر کے اختتام کے بعد کشف کی منزل آتی ہے۔ اسلم کمال خوش قسمت ہے کہ اس نے تحیّر کا سفر مکمل کر لیا ہے۔ اور میں ابھی تک عالم تحیّر کے وسط ہی میں کہیں آگہی کے وسیلوں کی تلاش میں ہوں کہ کھرے کھوٹے کی پہچان ہو۔

دم سے پکڑی خواہش — پکاسو

ڈرامہ ۱۹۷۰ء اور بانو قدسیہ

ٹی وی ڈرامے کے بارے میں

ارسطو عیار اور جبر کی بوطیقا

دُم سے پکڑی خواہش — پکاسوؔ

ایک وقت میں ایک فن۔ شاعر یا ادیب صرف شاعر یا ادیب ہو سکتا ہے، مصور نہیں۔ مصور صرف مصور ہی ہونا چاہیئے، شاعر یا ادیب نہیں۔ اکثر دیکھنے میں آیا ہے، اس لئے کہ زندگی مختصر ہے اور فن طویل" یا اس لئے کہ انسانی استطاعت کا کینوس محدود ہے؟ یا وہ خصوصیات جو کسی کو مصور یا شاعر بناتی ہیں، متضاد ہوتی ہیں؟ جو ایک ہی جسم میں احساسِ نظر اور لفظوں پر قدرتِ استعمال کو یکجا نہیں ہونے دیتیں؟ یا شاید مصور کی آنکھ زیادہ تیز ہوتی ہے اور شاعر یا ادیب کی زبان کہ فزیالوجی کے مطابق لکھا ہوا لفظ، بولے ہوئے لفظ کی "تحریری" صورت ہے۔

جب ایک شخص نظر کی تیزی دکھاتا، یکدم زبان کی تیزی بھی دکھانے لگتا ہے تو نقاد شاید بُرا مان جاتے ہیں کہ ان کے نزدیک حدود کی پابندی فنی عظمت کے لئے شرط لازم ہے۔ اس کے باوجود بعض ستم ظریفوں نے اس قسم کے شب خون مارے اور اچھی خاصی کامیابی سے۔ دکٹر ہیوگو، لوئیس کیرل، ڈی ایچ لارنس کی مصوری، مائیکل اینجلو کی نظمیں وغیرہم۔ لیونارڈو دا ونچی نے ایک مرتبہ اسی سلسلے میں اپنے نقادوں کو ڈانٹ بھی پلائی تھی "مجھے معلوم ہے، بعض احمق اپنے دلائل سے یہ ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں کہ مجھے لفظوں سے کوئی شناسائی نہیں کہ میں عالم نہیں، لہذا نہیں جانتا کہ اپنے تخیّل کو لفظوں میں کیسے بیان کروں۔ کیا وہ نہیں جانتے کہ مجھے اظہار کے لئے مستعار لفظوں کے، بجائے اپنے تجربے کی زیادہ ضرورت ہے۔ اگر اچھے لکھنے والے تجربے کو اپنی داشتہ سمجھتے ہیں تو میری داشتہ بھی یہی تجربہ ہے۔"

فنون کو مشغلے کے طور پر اپنانا الگ بات ہے۔ لیکن فنکار کے لئے فن کے تمام شعبے شعری

حقیقتوں کا درجہ رکھتے ہیں۔ یہ مکمل اظہار کی تکمیل کی خواہش کی شدت ہے کہ ایک فن پر ظاہراً دسترس کے باوجود تشنگی کے باعث اسے دوسرے علاقوں میں بھی نقب خورن مارنا پڑتا ہے۔

پکاسو نے ہمیشہ شاعرانہ انداز میں اپنا اظہار کیا ہے۔ اور کسی دوسرے میڈیم کے بجائے جان بوجھ کر لفظ کا انتخاب کیا ہے۔ لفظ کے استعمال کا انداز بھی اسی طرح بھرپور قوت اور انداز نظر کی انفرادیت لئے ہے کہ جو اس کے پلاسٹک آرٹس کا خاصا ہیں۔ پکاسو جو بھی کرتا ہے اس کے لئے جذبات کی شدت کے تمام وسائل کی ضرورت ہوتی ہے جو کہ فی نفسہ خود کفیل ہوتے ہیں کہ جو دوسروں کی ہزاروں شعلے اگلتی زبانوں کو بجھا دیتے ہیں —— (پکاسو کی نظمیں، دیباچہ آندرے بریتاں - ۱۹۳۵ء)

پکاسو کے لئے فنون میں کوئی حد بندی نہیں۔ مصوری، نقش گری، ڈرائنگ، سرامکس، بت سازی، فوٹوگرافی، اس نے جسے چھوا ایک نئی دریافت سے روشناس کرا دیا! اتنی واقفیت کہ غیر مانوس میڈیم بھی زندگی کی تڑپ، الجھنیں، خوشیاں، غم، یاس، امید، تعلق، لاتعلقی کے اظہار کے لئے پکاسو کی زبان میں باتیں کرنے لگتے ہیں۔

پکاسو کے دوستوں میں شاعر، ادیب، ایکٹر بھی تھے۔ لیکن عزیز ترین دوستوں میں موسیقاروں کی تعداد زیادہ تھی۔ آلاتِ موسیقی سے گہری وابستگی کا اظہار اس کے تمام ادوار کی تصویروں سے ہوتا ہے۔ اس نے ہدایت کار سرجی ڈایا جلیف کے روسی بیلے" پیریڈ" اور بلسی نیلا ایسی بروڈکشنوں کے لئے اپنے مخصوص انداز میں اتنی کامیابی کے ساتھ لباس اور سیٹ ڈیزائن کئے کہ ڈایا جلیف نے بے ساختگی سے کہا، اگر مختلف فنون دل کی گہرائیوں سے ایک دوسرے کو سہارا دیں تو کتنا گہرا جذباتی تاثر چھوڑتے ہیں۔

" دوسری جنگِ عظیم کے دوران ہم رویاں میں تھے۔" اس نے کہا۔" پڑھتے ہوئے اکثر احساس ہوتا ہے کہ مصنف، مصوری کرنے کی خواہش رکھتا ہے۔ اسے اس بات میں بے پایاں مسرت ہوتی

ہے۔ کچھ اس لذت سے بیان کرتا ہے۔ جیسے تصویر کشی کر رہا ہے۔ منظر کشی، کردار نگاری --- کہ جیسے دراصل وہ چاہ رہا ہو، کاش! اس کے ہاتھ میں قلم کے بجائے برش اور رنگ ہوتے -- ۔ مثلاً میلال کو اپنے بت تراشی کے فن کے آغاز میں پتا نہیں تھا کہ دراصل اس کا میلانِ طبع کس طرف ہے اور یہ اکثر لوگوں کے ساتھ ہوتا ہے۔ بعض مصور اپنے راستے کا تعین بت تراشی کے ذریعے سے کرتے ہیں۔ بہت سے سیاست دان بھی یہ چاہتے ہوں گے کہ اپنی نصف زندگی اور ناموری کو قربان کر کے اپنی بقیہ نصف زندگی ادب کے لئے وقف کر دیں" ------ (پکاسو کا دوست اور سوانح نگار سبارتیس) ۔

سبارتیس کہتا ہے کہ اگلے روز وہ پکاسو سے ملنے گیا تو وہ حسب معمول مصوری کے روزمرہ سے فارغ ہو کر کاغذ پر قلم سے طبع آزمائی کر رہا تھا۔

جب ایک بت ساز، مصوری کرتا ہے تو ہمیں اس کی تصویروں میں فارم کے لحاظ سے ایک بت ساز کی جہتیں نظر آئیں گی۔ اسی طرح مصور پکاسو کی نظموں میں تیکھی، پلاسٹک امیجری نظر آتی ہے

وہ ایک ایسا خواب ہے۔
جسے موتی پر، آبی رنگوں سے دوبارہ بنایا گیا ہے۔
اس کے بال الحمرا کے محلوں کے در و دیوار پر کی گئی
جیتن کاری کی طرح پیچیدہ ہیں۔

پکاسو کی شاعری، استعاروں اور لفظوں کے قطعی غیر روایتی استعمال سے رقم ہے۔ اس کی شاعری کے تاثر کو تمام حواس محسوس کرتے ہیں۔

طوفان میں دروازوں کی کھلی کنڈیوں کی آوازیں،
پتھروں کے چرمُر تختوں سے ٹکراتی خمار آلود گھنٹیاں،
رات کے آنسو

مسرت کی بے آس چیخیں۔

فضا پر آواز کے حادی ہونے کی ایک جیتی جاگتی تصویر، جیسے اشیاء اور جذبات ایک دوسرے میں سرایت کرتے ہیں، ایک دوسرے کے اندر رہتے ہیں۔ اس قسم کی کایا کلپ جدید مصوری میں اکثر نظر آتی ہے۔

گوئیرنیکا: عورتوں کی آنکھیں آنسوؤں کی شکل میں۔ نوکیلی زبانیں فضا کو چیرتی ہوئی، گھروں سے اٹھتے شعلے، مرغوں کی کلغیاں، روشن بلب جو فضا میں تاریکی پھیلاتا ہے۔ مرتا ہوا گھوڑا جس کے منہ کا رخ آسمان کی جانب کھلا ہوا جیسے توپ اپنے دہانے سے آخری گولے اگل رہی ہے۔

دو کھیل: دم سے پکڑی خواہش، چار جوان لڑکیاں۔

اس کا پہلا کھیل، دم سے پکڑی خواہش، مجھے بہت پسند ہے کہ اس کی مصوری کے بہت قریب ہے۔ اور اس کی ہسپانویت کا مظہر۔ اس کھیل میں لفظوں کا استعمال وہی ہے جو گوئیرنیکا میں برش کا ہے۔

کردار ہیں: بڑا پاؤں۔ ناخشہ، عم زاد۔ پیاز، گول سرا، چپ، دُبلی تشویش، فربہ تشویش اور پردے۔

جنگ کے دوران نازیوں کے ہاتھوں مقبوضہ پیرس کے باسیوں کے غصے اور تشویش کا اظہار اور کسی انداز میں ممکن نہیں۔ خود کلامیوں میں خوابی کیفیت لفظوں کی ایک دوسرے پر اثر اندازی سے پیدا کی گئی ہے۔ زبان کو متزلزل کیفیت اختیار کرنے پر مجبور کر دیا گیا ہے۔ جو وقتاً فوقتاً سختی سے گھمائے گئے ایک سپرنگ کی طرح تشدد سے کھلتی رہتی ہے، آس پاس کی چیزوں پر وار کرتی رہتی ہے۔ کھیل کی فارم، برلیسک اور بعض جگہ بے حد مزاحیہ۔ لیکن جیسے ژاں کاسو کہتا ہے — ہسپانیوں کی نہائی میں، جگتوں میں موت ہمیشہ موجود رہتی ہے۔ اس کھیل میں بھی ہنسی سے دوہرا کر دینے والے مناظر میں تباہی اور موت بار بار سر اٹھاتی ہے۔

پردہ اٹھتا ہے تو پیٹ بھر کے کھانا کھانے کے بعد کردار۔ عم زاد کو اپنی اپنی وجودی معروضی حقیقتوں سے آگاہ کرتے ہیں۔ دوسرے ایکٹ میں چھیڑ خوانی اور مذاق کے دوران دو گورکن صندوق لاتے ہیں۔ سب کو ان صندوقوں میں بند کر کے لے جاتے ہیں۔ تیسرے ایکٹ میں ہنستے کھیلتے بڑا پاؤں کو خون میں لت پت کر کے فرش پر گرا کر بے ہوش کر دیا جاتا ہے۔ تب تمام کردار لاٹری جیتتے ہیں اور کروڑپتی بن جاتے ہیں۔ چوتھا ایکٹ، آلوؤں سے نکلتی بھاپ پر ختم ہوتا ہے جو ہر ایک کو ضیق النفس کر دیتی ہے۔ آخری ایکٹ میں عین اس وقت تقسیم انعامات کے بعد خوشی کا ناچ شروع ہوتا ہے۔ تو آدمی کے سائز کا ایک سونے کا گولہ کھڑکی سے اندر آ کر گرتا ہے، اور تمام اندھے ہو جاتے ہیں۔ کھیل کے دوران تباہی بربادی ہوتی رہتی ہے پر کھیل جاری رہتا ہے۔ (کہ ہر صورت کھیل جاری رہنا چاہیئے)، بالکل یوں جیسے بل فائیٹ کے دوران تماشائی، بھینسے کے قتل کے بعد تالیاں بجاتے عقیدت میں اٹھ کر کھڑے ہو جاتے ہیں۔ پھر بیٹھ کر دوسرے بھینسے کے ساتھ جنگ کا انتظار کرنے لگتے ہیں۔ یعنی ڈرامے کے اگلے ایکٹ کا انتظار۔ پلاٹ کی کوئی پرت نہیں کھلتی کہ پلاٹ ہے ہی نہیں۔ مناظر کی ترتیب اور کرداروں کی آمد و رفت کا انداز بیلے سے مشابہ ہے۔

بڑا پاؤں :۔ لڑائی کے بعد پیگاسس کے چاک پیٹ سے نکل کر اس کے پیچھے گھسٹتی انتڑیاں۔

اس لڑکی کے غم کے لشکتے سنگِ مرمر پر اس لڑکی کی شبیہہ بناتی ہیں۔

یہ امیجری ایک مصور کی ہے۔ بت ساز کی ہے —— ایک ہسپانی کی ہے۔ فرانسی زبان کے باوجود لفظوں کے تمام رنگ، تمام خوشبوئیں، ہوا، فضا، مٹی اس کے اپنے وطن کی ہے۔ امیجری کے رچاؤ اور اس کی شعری بازگشتوں کے باوجود کھیل میں رومانیت نہیں ہے۔ وقت کی حقیقتیں، دو تہرا کی کاٹ کے سامنے موم ہیں۔ یہ حقیقتیں، تجربے کی وارداتیں محض جنگ، اجنبیت اور محبت پر تعمیر نہیں ہوتیں بلکہ عام آدمی، عام اشیا ایک دوسرے کے ساتھ واقفوں کی طرح زندہ رہتے نظر آتے ہیں۔ بیکسی، دکھ، غم، تشویش، بھوک، جذبات —— ڈرامہ۔

فاحشہ :۔ تمہیں بتاؤں۔ میری ملاقات عشق سے ہوئی ہے۔ دربدر کی ٹھوکروں سے اس

کے گھٹنے اور ٹانگیں چھل گئے ہیں۔ اس کے پاس ایک دمڑی نہیں اور وہ کسی مضافاتی بس سروس میں کنڈیکٹر کی نوکری ڈھونڈ رہا ہے۔ بات تو سودے کی ہے۔ لیکن جاکر اس کی مدد کرو۔

یہ نظمیں ہنسانے والی اور روزمرہ پر لطیف طنز ہیں۔ مرکزی خیال بھوک ہے۔ بڑا پاؤں اپنی محبوبہ کی تعریف یوں کرتا ہے۔

بڑا پاؤں:۔ تمہارے کولہے بھُنے گوشت کی پلیٹیں ہیں اور تمہارے بازو شارک مچھلی کے پروں کا شوربا ——— ایسے خوبصورت دن جب برفباری ہو رہی ہو ——— مسالحہ دار گوشت سے اچھی اور کوئی چیز نہیں۔

ڈبلی تشولش: میں وہ لجلجی روح ہوں جو آگ کی کھڑکیوں سے چپکی ہے۔ میرے بازوؤں کے ٹھوں کی چابنیں بنا ڈالو، اپنے لئے۔ اور میرے لئے بھی ——— میری جان ——— یا پھر زندگی سے دھڑکتی چابیوں کو ستاروں کے برفیلے ہاتھوں کو پیش کر دو، جو میرے کمرے کی کھڑکیوں کو اپنی بھیڑیائی بھوک اور سندری پیاس سے کھٹکھٹاتے رہتے ہیں۔

آخر میں بڑا پاؤں بالکل چارلی چپلن کی طرح (کہ شاید غلطیاں ہی غلط چیزوں کو راست کر دیں) یاس کی شدت میں کہتا ہے۔

بڑا پاؤں:۔ آؤ ہم اپنی غلیظ چادروں کو فرشتوں کے چہروں کے غازوں میں تہ کر دیں۔ اپنی پوری قوت سے، فاختاؤں کو سامنے سے آتی گولیوں کی اور اڑا دیں اور بموں سے تباہ گھروں کو مضبوطی سے مقفل کریں۔

۱۹۸۱ء ——— تاریک اور بھوکی سردی۔ جامد کر دینے والی برفیلی ہواؤں سے ٹھٹھرتا سٹوڈیو۔ نازیوں کے بے رحم، سرد شکنجے میں جکڑا پیرس۔ جابروں اور تشدد کے ہاتھوں کچلی زندگی کا عکس ۱۴، اور ۱۷، جنوری کے دوران پکاسو لیوں کاغذوں پر اتارتا ہے ——— میرے جسم

پر کچھ ایسے زخم ہیں جو زندہ ہیں ۔ دھڑکتے ہیں ۔ چیختے ہیں ۔ گاتے ہیں اور مجھے آٹھ بج کر ۵۴ منٹ والی گاڑی نہیں پکڑنے دیتے ۔

۱۹ مارچ ۴۴ ۱۹ء ـــــــ نازی نہیں جانتے کہ مشل لائرس کے ہاں اس شام کیا ہو رہا ہے ۔ ورنہ وہ اسی دم ان سب کا تختہ کر دیتے ۔

"پیغام": ۲۰ مارچ ۴۴ ۱۹ء: کل شام مشل لائرس کی رہائش گاہ پر پکاسو کے کھیل "دُم سے پکڑی خواہش" کی پہلی ریڈنگ کی گئی ۔ ہدایات اور پیشکش ، البرٹ کامیو ۔ نمایاں اداکار : ژاں پال سارتر ، سیمون دی بووا ، مادام زینی انبائر ، جرمین ہیوجے (مشہور موسیقار جارج ہیوجے کی بیوی) ۔

ایکٹر قوس کی شکل میں بیٹھے تھے ۔ کامیو ایک کونے میں کھڑا ہدایات پڑھتا تھا ۔ ہر اداکار اپنے کردار کی باری پر اپنی جگہ کھڑا ہو کر مکالمہ بولتا تھا ۔ پس منظر موسیقی ، ساتھ والے کمرے میں بڑے گراموفون پر جارج ہیوجے خود اپنے ریکارڈ لگا کر دے رہا تھا ۔ کل سامعین کی تعداد ایک سو بیس تھی ۔ جن میں ژاں لوئی بیرد ، ارمن سلاکراں ، پال ایلوآر اور پکاسو شامل تھے ۔ پہلی ریڈنگ اتنی کامیاب ہوئی کہ اسی طرح بعد میں بھی خفیہ طور پر چھ بار کی گئی ۔ ہر کوئی دیکھنے ، سننے والا یہی کہتا تھا ۔ اب آزادی میں میرا یقین اور پختہ ہو گیا ہے ۔

اس شخص نے اپنے ہاتھوں میں حقیقت کے عقدوں کو کھولنے کی نازک چابی تھام رکھی تھی ـــــــ (پال ایلوآر)

اداس ، پریشان ، مایوس ، فاقہ زدہ چہرے ، جھکے سر ، لانبی پتلی سوکھی انگلیاں ۔ اندھے افتادگانِ خاک ، نیلی بے بسی میں امید کی پیازی جھلک ۔ ہارلے کوئین ، رنگ ، خاکے ۔ ازم ، کیوب ازم ۔ سرئیلزم اور کئی ازم ۔ سرچشمہ ، خاکے ۔ عفریت ۔ خواب ، خواب ، عفریت ، عفریت ، گوئیرنیکا ۔ فاختہ ۔ کبوتر ۔ فاختہ ، فاختہ ـــــــ کئی محبوبائیں ، کئی بیویاں ۔ آخری محبوبہ جیکوئیلین ۔ آخری بیوی جیکوئیلین ۔ آزاد عاشق ۔ آزادی کا عاشق ۔ انسان پرست ، انسانیت پرست ،

"کمیونسٹ" پکاسو ـــــــ پابلو روئیز پکاسو۔

ہنگری کی بغاوت، ایوئیس مونتاں اور اس کی بیوی سیمون سینیورے، جارجیس تاباراں اور پکاسو، بمع اپنے ان ادیب، مصور، اداکار، موسیقار ساتھیوں کے جو کمیونسٹ پارٹی کے ممبر ہیں۔ روس کی بے دردی، بے رحمی اور تشدد کے خلاف احتجاج کرتے ہیں۔

ایک برس کے بعد "لا کیلی فورنی" میں پکاسو، مونتاں، سینیورے اور تاباراں ایک بار پھر اکٹھے۔ تاباراں پارٹی کا مخلص ممبر اور اس کے پرچے کا کرتا دھرتا ثابت کرنے کی کوشش کرتا ہے کہ یہ شاید انقلاب نہیں تھا بلکہ انقلاب دشمن طاقتوں کی شہ پر بغاوت تھی جسے عوامی جمہوریہ ہنگری کی امداد میں کچلا گیا ہے۔ مونتاں اور سینیورے نہیں مانتے ان کے پاس اس مؤقف کے برعکس شہادتیں موجود ہیں۔ چاروں بہت مخلص کمیونسٹ ہیں اور اپنی پارٹی کے کلیشے مؤقفوں کو بھی جانتے ہیں۔ پورا ایک گھنٹہ گرما گرم بحث میں بہت پُرجوش حصہ لیتا ہے۔ لیکن صرف اپنی چمکیلی، بھڑکتی آنکھوں سے نکلتے شعلوں سے جو کبھی ایک پر لپکتے ہیں کبھی دوسرے پر زبان سے ایک حرف نہیں۔ حقیقتاً ایک حرف نہیں۔

چند سال بعد "لا کیلی فورنی" کے دروازے پر دستک۔ جیکوئیلین آکے بتاتی ہے کہ روسی سفیر آیا ہے۔ لینن پرائز کے سلسلے میں ـــــــ پکاسو ملنے سے انکار کر دیتا ہے۔

اکانوے سال ـــــــ اکانوے ہزار سال ـــــــ

پردہ گرتا ہے۔

ڈرامہ ۱۹۷۰ء اور بانو قدسیہ

بانو قدسیہ اور موجودہ ڈرامے کے بارے میں کچھ کہنے سے پہلے مجھے دو باتیں کرنا ہیں۔ پہلی یہ کہ میرا بانو سے وعدہ ہے کہ میں اس مضمون نما خاکے یا خاکے نما مضمون میں کسی کی دل آزاری نہیں کروں گا۔ سو اگر آپ کو بعض جگہوں پر تشنگی، اکھڑے اکھڑے پن یا بے ربطی کا احساس ہو تو معاف کر دیجئے گا، مجھے نہیں، بانو قدسیہ کو ــــــ دوسری بات یہ ہے کہ میں اکثر لاہور کے تھیٹریکل ایکٹیویٹی کے حوالے سے بات کروں گا کہ میرا تجربہ لاہور تک محدود ہے۔ اس کے لئے بھی معاف کر دیجئے گا۔ بانو قدسیہ کو نہیں، مجھے۔

ہمارے ڈرامے کی روایت کالی داس، معاف کیجئے گا ــــــ اگرچہ احمد بشیر کا کہنا ہے کہ کالی داس گوجرانوالہ میں پیدا ہوئے تھے، پھر بھی ــــــ، کہتے ہیں کہ ہمارے ڈرامے کی روایت امانت کے رہسوں سے شروع ہوتی ہے۔ اس سے پہلے کیا تھا؟ مذہبی RITUAL تھے، میلوں ٹھیلوں کی نوٹنکیاں تھیں۔ دیہاتوں کے نقال تھے یا بھانڈ؟ اس کے بارے میں محققوں کی رائے اتنی ثقہ نہیں کہ کوئی کلیہ قائم ہو جائے۔ بہر حال یہاں ڈائیلاگس آف پلاٹو نہیں تھے، کہ ایک دانشور نے یہ راز افشا کیا تھا: ڈائیلاگس آف پلاٹو ایسا بہترین ڈرامہ آج تک نہیں لکھا گیا۔ ہمیشہ یہیں سے قدیم اور جدید ڈرامے کا آغاز (اور انجام) ہوتا ہے۔ حسنِ اتفاق دیکھئے کہ یہاں سفوکلیس، یا یوری پیڈیس کی قسم کا کوئی جوان پیدا نہ ہوا کہ کوئی حکیم ارسطو ڈرامہ لکھنے کا نسخہ تجویز کرتا۔ لے دے کہ ایک آغا حشر کا نام سنا پڑھا۔ اسی رو سے حکیم احمد شجاع اور سید امتیاز علی تاج کو بھی پڑھ ڈالا۔ نگاہ چونکہ محقق کی نہیں تھی اس لئے جانے منشی بسمل ایسے کون

کون سے ڈرامہ نویس اوجھل رہے ہوں گے۔ رفیع پیرزادہ کے ریڈیو کھیلوں نے اسپ شوق کو بے لگام کیا تو "اکھیاں" روشن ہوئیں۔ اِدھر اُدھر نظر دوڑائی تو مختلف کھیل پسند آئے۔ غالباً وہ لکھنے والے سنڈے رائٹرز تھے ریا محض مترجم، اس سے بحث نہیں کہ اس بات کا اقرار کیا گیا ہو یا نہ کیا گیا ہو)، شاید اس لئے ان کا تاثر سنجیدگی سے لکھنے والے کا نہ بن سکا۔ شاید یہ وجہ بھی ہو کہ طبع زاد کام میں رفیع پیر ایسا کوئی پروفیشنل نہیں تھا۔ ڈرامے کی اہم فارم کو بعد میں میرزا ادیب، رحمان مذنب اور اصغر بٹ ایسے لوگوں نے پروان چڑھایا۔ تھیٹر کی جوانی یعنی آغا حشر تھیٹر کی جوانی ڈھلنے کے بعد جو اکثر کھیل سٹیج کے لئے ہی لکھے معلوم ہوتے تھے۔ اور مختصر ہوتے تھے۔ ریڈیو ہی کے توسط سے ـــــــ معاف کیجیئے گا، ایک اور کھیل کا ذکر بھول گیا جو کہ بعض اہلِ دانش کے نزدیک اردو ڈرامے کا سنگِ میل، بعض کے نزدیک جدید اردو ڈرامے کا آغاز اور بعض کے نزدیک اردو ڈرامے کی پہلی اور آخری منزل ہے۔ میری مراد انارکلی ہی سے ہے۔ اگر مجھے اپنی غلطی کا احساس پہلے ہو جاتا کہ میں شروع میں اس دانشور کا حوالہ نہ دیتا جس نے یہ راز افشا کیا تھا کہ ڈائیلاگس آف پلاٹو ایسا بہترین ڈرامہ .....

تو ریڈیو ہی کے توسط سے ہمارے ہاں ڈرامے کی اہم فارم نے آغا حشر تھیٹر کی خاک سے جنم لیا۔ لکھنے والے خالصتاً سٹیج کے لئے شاید اس لئے نہیں لکھتے تھے کہ سٹیج نہیں تھا۔ اور غالباً سٹیج، بزعم خود، اس لئے نہیں تھا کہ خالصتاً اس لئے کوئی نہیں لکھتا تھا۔ لڑکے بالے جن پر تھیٹر کی پری سوار ہو جاتی تھی وہ درسگاہوں میں عاملوں، عالموں، معلموں کی وساطت سے اس پری کو اتروالیا کرتے تھے۔ اس شہر کی سب سے بڑی درس گاہ اس قسم کے پری زدہ لڑکوں کا مسکن تھی۔

پھر سن پچاس کے اوائل ہی سنا گیا کہ تب کے دارالخلافے میں خواجہ معین الدین ایک جرأت منر لال قلعے کو لالو کھیت میں سر کر رہا ہے اور مرزا غالب کو بندر روڈ کے ایسے سے روشناس کرا رہا ہے۔ لال قلعے کی ایک جھلک ہمیں یہاں ضیا محی الدین نے دکھائی، اور برسوں بعد یہاں سے

مرزا غالب کو بندر روڈ پر بھی ہم نے دیکھا۔

لال قلعے ہی کے زمانے کا ذکر ہے کہ اس سرکاری درسگاہ کے جوانوں پر تھیٹر پری اس بری طرح سوار ہوئی کہ بصد کوشش عاملانہ نکل سکی۔ تب یہاں کے کلچرل لارڈوں کو (کہ کلچر اس ملک میں شروع ہی سے لارڈوں کی میراث ہے۔) اپنی رحمدلی کی آڑ میں، اپنی ٹوپی پر لگانے کا موقع ہاتھ آیا: اور ان کی دعوت پر ایک عامل، عالم، معلم لڑکوں کی اس کیسپ کو لے کر کشاں کشاں جیمز کے سائے میں لے آیا۔ اور اس طرح شہر میں تھیٹر پری زدہ مخبونوں کی علاج گاہ کی طرح پڑی —— پھر ایک روز آندھی آئی، طوفان آیا، زلزلہ آیا اور "عالم ہو، عالم ہو" کی چنگھاڑ گونج اٹھی۔ جب مطلع صاف ہوا تو وہاں عالم تھا نہ عالم زاد —— وہ تو قلعے سے باہر پڑا تھا کہ اندر جنوں، بدروحوں کا بسیرا تھا، جنہیں یہ خدشہ تھا کہ عالم، لڑکوں کی تھیٹر پری کا علاج کرتا کرتا کہیں ان کی جنیّت کو بھی چیلنج نہ کر بیٹھے۔

معاف کیجئے گا، مجھے بات موجودہ ڈرامے اور بانو قدسیہ کی کرنا تھی، یہ میں خواہ مخواہ جنوں، بھوتوں بدروحوں کے قصے لے بیٹھا۔

بہرحال لاہور کی واحد سٹیج پر اکثر (بیشتر بلکہ ہمیشہ[1]) ترجمہ شدہ ڈرامے ہوتے رہے۔ گھٹیا قسم کی ویسٹ اینڈ کامیڈیز کو جن کا ہمارے معاشرے کے ساتھ کوئی تعلق نہ تھا نہ واسطہ، ماخوذ (و ترجمہ) کر کے پیش کیا جانے لگا۔ جنوں کے معتوب عامل، عالم، معلم نے سٹیج کی صدا کو کہ "میں ہوں، میرے لئے لکھو" سنجیدہ اور سنجیدگی سے لکھنے والوں تک پہنچا تو دیا تھا۔ لیکن بیشتر لکھنے والوں کو اپنی طبع زاد چیزوں کے لئے ویسٹ اینڈ کامیڈیز کی کسوٹی قبول نہیں تھی، اور دیکھنے والوں کے ذوق کی تشکیل کچھ ایسی ہی نہج پر ہو چکی تھی۔

اسی زمانے میں بانو قدسیہ کی توجہ مختصر کہانی سے ہٹ کر ریڈیو کھیل کی طرف مبذول ہوئی؟

---

[1] ہمیشہ کے لئے کہ اکثر چربے بھی طبع زاد کے طور پر پیش کئے جاتے تھے۔

تھی اور ان کا ایک آدھ کھیل کبھی کبھار سننے کو مل جاتا تھا۔ پھر داستان گو کے دفتر میں اشفاق احمد نے بتایا کہ "ایسٹ بگننگ" پر ویسٹ اینڈ کو دیکھ دیکھ کر بانو کا خون اتنا کھول اٹھا ہے کہ وہ سنجیدگی سے سٹیج ڈرامے کی فارم پر غور کر رہی ہیں۔ اپنے کلاسیک پڑھنے کے بعد دھڑا دھڑ مغربی ڈرامے پڑھ رہی ہیں۔ اور آج کل ٹینیسی ولیمز اور یوجین اونیل زیر عتاب ہیں۔ بس تم فکر نہ کرو ایک عدد اوریجنل کھیل داغ دیا جائے گا۔ پھر انہوں نے اقرار کیا کہ وہ بھی (شاید جلاپے کے مارے) سٹیج کھیل لکھنے کا ارادہ کر رہے ہیں۔ اشفاق احمد ابھی ارادہ کر رہے ہیں اور بانو قدسیہ کے سٹیج کئے گئے چار کھیلوں کے مجموعہ کی طفیل آج یہ تقریب منعقد ہو رہی ہے۔ کہنے والے کہتے تھے کہ "جی لوگ فل لینگتھ پلے نہیں لکھتے اس لئے مجبوراً ویسٹ اینڈ کی طرف رجوع کرنا پڑتا ہے۔" لکھنے والے کہتے تھے کہ جی ہم ویسٹ اینڈ کے حساب سے نہیں لکھیں گے۔ تب ادبی ایئر تھیٹر میں ایک سانحہ ہوا۔ خدا معلوم، نہر نگار مسرور نامی ایک خاتون کہاں سے ٹپک پڑیں کہ فریادی دقت کی پکار کو لبیک کہلوایا، پھر جہلم کی جوانی یاد دلائی اور پھر اپنا لکھا ہوا تیسرا طبع زاد کھیل سٹیج کر کے سب کو "الجھن" میں ڈال شہاب ثاقب کی طرح غائب ہو گئیں۔

اشفاق احمد، کہ یہ بھی ایک زمانے میں تھیٹر سے وابستہ میری امیدوں کا مرکز تھے، داستان گو، رائٹرز گلڈ اور ریڈیو کے چکروں میں پھنستے رہتے تھے۔ تھیٹر کے لئے آنسو بہاتے تھے اور حوصلہ دلاتے تھے کہ فکر نہ کرو، باورچی خانے میں تخلیق کا عمل جاری ہے۔ کام ہو رہا ہے۔ خود وہ ٹی وی پر اکتفا کرتے تھے۔

بانو قدسیہ سٹیج کھیل لکھنے کے لئے ریڈیو پر مشق کر رہی تھیں۔ ٹیلی ویژن کی آمد نے غالباً ان کے عزم کو پختہ کر دیا ہوگا کہ دن بدن ان کے ٹیلی کھیلوں میں انکا ویژن اور مہارت مجھ پر گہرا تاثر چھوڑتی تھی۔

اس عرصے میں ادبی ایئر تھیٹر میں مختلف تھیٹر گروپ بھی طبع آزمائی کرتے رہے۔ یہ

لوگ طبع زاد کھیل کرنے کی بھی جسارت بھی کرتے تھے۔ بعض کے متعلق پتہ چلتا کہ یہ تو فلاں ہندوستانی فلمی کہانی سے ماخذ تھا۔ یہ کھیل کرنے کرانے والے چونکہ بہت ہی ناپختہ قسم کے لوگ تھے۔ اس لئے ان کے کام کو بہت سنجیدگی سے نہ دیکھا جا سکا۔ بہر حال" ثقافتی مرکز" سے ہٹ کر بھی کام ہو رہا تھا اور یہ بہت اچھی بات تھی۔ کبھی کبھی عشرت رحمانی کو جوش آتا تو وہ آغا حشر کی برسی منانے اس علاقے میں آجاتے۔

رفیع پیرکے" عقبی کے میزبان" کے بعد پہلا طبع زاد کھیل جو اس سٹیج پر ہوا وہ سلیم چشتی کا" اور شبنم روتی رہی" تھا۔ یہ پہلا قدم تھا۔ پھر کمال احمد رضوی نے کہہ کہلوا کر انتظار حسین کے ایک ریڈیو کھیل کو اسی سٹیج کے لئے ڈھلوا کر مسافروں کے خوابوں کو عملی شکل میں دیکھنے کی کوشش کی۔ (انتظار کا کہنا ہے کہ یہ کھیل انہوں نے اظہار کاظمی کے اکسانے پر کہ یہ نوجوان اکسانے کا کام کرتا تھا۔ دراصل سٹیج کے لئے لکھا تھا۔) پھر تیسرا قدم طبع زادوں میں طبع زادی بانو قدسیہ کا تھا۔

الحمدللہ، اب کہیں جا کے بات پہنچی ہے موجودہ ڈرامے اور بانو قدسیہ تک۔ تو لاہور میں مجھے طبع زاد موجودہ سٹیج ڈرامہ نظر ہی نہیں آتا۔ صرف بانو قدسیہ نظر آتی ہیں —— البتہ موجودوں میں ایک محمد صفدر (میر) ہیں کہ ان کے جدید کھیل صرف درد کے پھولوں سے خوشبو کی افزائش کرتے رہتے ہیں۔ لیکن آج تک انہیں سٹیج پر لانا کسی کو نصیب نہیں ہوا۔ کہاں ویسٹ اینڈ، کہاں محمد صفدر میر۔ البتہ ٹیلی ویژن والے فضل کمال کا سرضرور پھر گیا تھا کہ "میں ماضی سے آگے" تک لے گیا۔

اب وہ بانو قدسیہ کو موجودہ ڈرامے کے حوالے سے، اپنے حساب کے مطابق، جانچوں تو کیسے کہ بچپنے کا شکار عتیق اللہ شیخ ابھی نو آموز ہے اور بقول خود چار سو سے زائد ریڈیو، ٹی وی فیچر، ڈرامے وغیرہ لکھنے والا اطہر شاہ خان ابھی اپنا پہلا ہی چڑیا گھر بنا پایا ہے۔ باقی رہے خواجہ جی اور علی احمد تو وہ کراچی میں ہیں۔ خواجہ معین الدین کا شعور اگر ماڈرن کی یورپی تشریح کے مطابق

نہیں تو کم از کم ہمارے حسبِ حال تو ہے۔ اور اس سے بڑھ کر لکھنے والے کے لئے خوش نصیبی کی بات اور کیا ہو سکتی ہے کہ وہ اپنے معاشرے کے سیاق و سباق میں رہ کر بات کرے۔ لوگ اگر اسے صحافتی سطح قرار دیتے ہیں تو دیتے رہیں۔ خواجہ کے سیاسی کنائے تو ان کے شعور کی پختگی کا مظہر ہیں، کہ ادب جو زندگی کا مظہر نہیں، زندگی کو جنم نہیں دے گا۔ اور زندگی جو کہ سیاسی شعور کی حامل نہیں، موت کی مظہر ہو گی۔ یہی بات کچھ توڑ موڑ کر علی احمد کے ہاں انہیں صرف "قصہ سوتے جاگتے کا" کے حوالے سے جانتا ہوں، کے بارے میں کہی جا سکتی ہے

جہاں تک آغا بابر (بٹالوی) کا تعلق ہے —— چلیے جانے دیجیے.....

تو صاحب! لے دے کر بچ رہ گئیں بانو قدسیہ۔ اب اس موجودہ ڈرامہ کے حساب سے جو اس ثقافتی دارالخلافے میں لکھا جا رہا ہے۔ آپ ہی سوچیے، رہ نہیں گئیں بے چاری بانو قدسیہ کہ لکھتی ہیں تو ریڈیو، ٹی وی، سٹیج کے لئے تو کیا، ناول اور کہانی کے علاوہ لاہور میں فنکاروں کی اذیت گاہ کے خلاف صدائے احتجاج کو بھی ریکارڈ کرنے سے گریز نہیں کرتیں۔ لکھنا پیشہ جو ٹھہرا۔ لیکن ہر قسم کے پراجیکٹ کے نتائج سے یکدم مایوس بھی ہو جاتی ہیں۔ میں ذاتی طور پر، طبعاً، بہت رجائیت پسند ہوں۔ لیکن تجربہ مجھے قنوطیت کی طرف گھسیٹتا ہے۔ بانو کا کہنا ہے کہ وہ طبعاً قنوطیت پسند ہیں۔ لیکن تجربہ انہیں رجائیت کی طرف لے جاتا ہے۔ دل آزاری معاف، آج تک کم از کم میری نظر سے ان کا کوئی کھیل نہیں گزرا جو واضح طور پر ان کے اس دعوے کی تصدیق کرتا ہوں۔ کھیل تو کیا ملک میں کلچر (اور اس کلچر کے ساتھ وابستہ ادب!) کی حالت زار بلکہ زار و قطار کے بارے میں FACT FINDING COMMITTEE کی فیس رپورٹ تک کے سلسلے میں بانو نے (کم از کم اپنے تجربے کی رعایت سے ہی سہی) رجائیت پسندی کا ثبوت نہیں دیا۔ آپ کو سچ بتاؤں، حقیقت تو یہ ہے کہ لاہور میں سٹیج —— خیر چھوڑیئے۔

بانو کے ٹی وی، ریڈیو کھیلوں میں ایک عجیب اداسی، اذیت، کرب، یاسیت، کسک، محرومی، چھوٹی چھوٹی خوشیوں سے محرومی، رشتوں ناطوں کا عارضی پن اور حالات کی وجہ سے

شکست خوردگی کا احساس چھایا ہوا ہے۔ حتیٰ کہ پیار کے رشتے تک ہلکی ہلکی آنچ میں سلگتے رہتے ہیں۔ اکثر اوقات یہ پچوئشن نچلے متوسط طبقے یا نچلے نچلے متوسط طبقے کی ہوتی ہے۔ جن کی محرومیوں کو ہم طبقاتی تقسیم کے سر بھی منڈھ سکتے ہیں۔

واضح سیاسی شعور کی غیر موجودگی میں بانو قدسیہ مجھے چارلس ڈکنس مارکہ وکٹورئین ادیبہ لگتی ہیں۔ بعض وقت وہ ایک خاص قسم کی رومانویت اور جذباتی دباؤ کے نیچے دبی دبی چنگاری کو ہوا بھی دینے لگتی ہیں، جس سے مجھے کچھ ایسی SENSUOUS قسم کی لذت ملتی ہے۔ جیسے انتہائی سردیوں میں پیروں پر سے لحاف کا کونا اٹھ جائے —— بانو انسانیت کی سطح پر سوچتی ہیں۔ بہت بہادر ہو جائیں تو طنز بھی بہت کر لیتی ہیں۔ پر یہ انسان پرستی کسی سیاسی مسلک کے بغیر کوئی معنی رکھتی ہے؟ اگرچہ یہ ضروری نہیں کہ تخلیق کی بوتل پر سیاسی لیبل چسپاں کر دیا جائے پھر بھی لکھنے والے کے اندازِ نظر کا پتہ تو چلنا چاہیئے۔ لیکن بانو تو کومٹڈ رائٹرز کی قبیل سے نہیں ہیں۔ چلیئے نہ سہی۔ مجھے ان کی اس طور کی انسان دوستی بھی قبول ہے کہ اس دور میں اس قسم کی پُر خلوص دوستی بھی غنیمت ہے۔ بانو کا خیال ہے کہ وہ ٹینسی ولیمز اور یوجین اونیل سے بہت متاثر ہیں۔ حاشا وکلا مجھے یہ دونوں حضرات ان کے کسی کھیل میں نظر نہیں آئے۔ ولیمز بہت متشدد، کھردرے جذبات کا آدمی ہے اور اونیل اس قسم کی حرکات کے علاوہ عیسائی صوفی بھی —— شاید وہ ان سے منفی طور پر متاثر ہوئی ہوں۔ البتہ آرتھر ملر کا اثر ان کے ایک کھیل پر بہت واضح ملتا ہے۔ اور وہ کھیل ہے "آدھی بات"۔ فرق صرف ان دونوں کے مذاہب کا ہے۔

بانو کا سب سے پہلا کھیل "اہلِ کرم" راولپنڈی میں ہوا۔ لندن میں آنے سے پہلے کسی کاؤنٹی سٹیج پر ٹرائی آؤٹ کے لئے نہیں بلکہ لاہور میں کسی کو اتنی توفیق ہی نہیں ہوئی تھی۔ لاہور میں ان کا پہلا کھیل "اک تیرے آنے سے" ہوا۔ یہ بانو کا پہلا قدم تھا اور طبع زاد ڈرامے کا تیسرا، پھر چوتھا، پانچواں، چھٹا — یہ سب بانو کے قدم تھے۔ جو "آدھی بات"، "منزل منزل" اور

"اہلِ کرم" کی صورت اٹھے تھے۔ ان تمام کھیلوں میں بانو کی فنی مہارت، مکالموں کی چابکدستی (بعض اوقات وہ اپنے مکالموں سے خود بھی چسکا دلینے لگتی ہیں۔) وغیرہ یعنی ایک قابلِ قبول ڈرامے کے تمام لوازمات موجود تھے۔ ——— "منزل منزل" مجھے اب تک ان کے تمام ڈراموں سے زیادہ محبوب ہے۔ لیکن اس کا جو حشر یہاں سٹیج پر (اور پھر کراچی ٹی وی سے) ہوا، خدا دشمنوں ہی کا یہ حشر کرے۔ "منزل منزل" جسے کسی بھی زاویۂ نظر سے ایک جدید ڈرامہ کہا جا سکتا ہے۔ آج کے آدمی کا رزمیہ ہے۔ اس کھیل کے انجام سے اختلاف کے باوجود میں اسے معرکے کی چیز سمجھتا ہوں۔ مجھے خوشی ہے کہ "اک تیرے آنے سے" اور "منزل منزل" کو الحمرا پبلشرز نے یکجا کرکے چھاپا ہے۔ "آدھی بات" بھی شامل کر لیا جاتا تو اور خوشی ہوتی کہ میں اسے "اک تیرے آنے سے" سے بہتر کھیل سمجھتا ہوں۔ چلئے یہ ان کے دوسرے مجموعے میں سہی۔

رات فون پر بات چیت سے پتہ چلا کر وہ ایک نیا کھیل لکھ رہی ہیں اور حسبِ عادت مایوس ہیں کہ کہاں ہوگا۔ کون کرے گا؟ IRONY تو یہ ہے کہ جہاں ان کے کامیاب ترین کھیل ہوئے اس جگہ کا نام بھی الحمرا ہے، اور جنہوں نے ان کے کامیاب ترین کھیل شائع کئے۔ اس ادارے کا نام بھی الحمرا ہے۔ ایک دروازے قصرِ الحمرا کے داستانی، آسیب زدہ دروازوں کی طرح بند ہیں تو دوسرے کے کھلے ہیں۔ لیکن ڈرامے کا کام چھپنا نہیں بلکہ کیا جانا ہے اور بانو حسبِ توفیق قنوطیت کا دوپٹہ اوڑھے سوچتی ہوں گی کہ لاہور میں اور کوئی سٹیج نہیں، الحمرا کے بند دروازوں کی طرف نظریں اٹھتی ہوں گی تو دروازوں کے روزنوں سے انہیں اندر آنے کا اشارہ کرتی ہوئی آنکھیں ——— اگر نہ بھی محسوس ہوتی ہوں تو میں بھلا انہیں جنوں، بدروحوں کی آماجگاہ میں پھر سے جانے دوں گا، کہ ایک مرتبہ وہ اس مقصد سے گئی تھیں کہ جا کر انہیں کھیلیں ——— لیکن جنوں نے حفظِ ماتقدم کے طور پر ان کے ساتھ بھی وہی سلوک کیا تھا جو پہلے سالم، عالم، معلم کے ساتھ کیا تھا۔

مایوس نہ ہوں، بانو قدسیہ۔ اب تو ملک میں سلطانیٔ جمہور کی آمد کا بھی وادیلا ہے۔ اگر نہ ہوتا

تو بھی انسان، جنوں، بدروحوں کے خلاف برسر پیکار رہتا آیا ہے، رہ رہا ہے، رہتا رہے گا۔ چاہے وہ جن سلطانوں ہی کے پروردہ کیوں نہ ہوں، اللہ مسبب الاسباب ہے۔ آپ کے نئے کھیل کا بھی کچھ نہ کچھ بن بنا ہی جائے گا۔ آپ کا قلعہ بطورِ ڈرامہ نویس مستحکم ہے۔ آپ کیوں نہیں اپنی رجائیت پسندی کو دجو بقول آپ کے تجربہ آپ کو سکھاتا ہے بروئے کار لائیں اور فیض رپورٹ کو منظرِ عام پر لانے کی کوشش کریں۔ تاکہ اس کو پڑھنے سے بہتوں کے ساتھ میرا بھلا بھی ہو۔

ٹی وی ڈرامے کے بارے میں

ہمارا محظوظ کرنے والا کھلونا جو بظاہر IDIOT BOX ہے۔ دراصل ایک بہت سنجیدہ اور طاقتور ذریعہ ابلاغ ہے۔ آغاز سے لے کر اب تک ہزاروں گھنٹے ڈرامے کی مختلف اشکال کی نذر کر چکا ہے۔ ٹی وی کی سب سے بڑی خصوصیت اس کا "پرائیویٹ پن" ہے اور اپنے ناظرین سے ایک نئے ردِعمل کا تقاضا کرتا ہے کہ کمرے کے اندر یہ ناظرین ایک "پرائیویٹ" تماشائی ہوتے ہیں۔ جن میں اس اجتماعی ردِعمل کا فقدان ہوتا ہے جو سینما اور اسٹیج کا خاصا ہے۔ ٹی وی ناظرین کے لئے عام طور پر اپنی توجہ ہٹانے کے ہر قسم کے سامان پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ اتنی ہی اہم خصوصیت اس "پرائیویٹ اس ایڈیٹ (باکس)" کے ذہنوں پر گہرے اور طاقتور سماجی اثرات ہیں۔ چونکہ ہمارا ٹی وی کمرشل نہیں اس لئے کمرشل ٹی وی والے ممالک کی طرح یہ "پرائیویٹ سرمایہ کار کے لئے سونے کی کان" نہیں بن سکتا جو کہ ان معاشروں کی زندہ مثال ہے۔ جن میں "تخلیقی تصورات کے نتائج کو صابن بیچنے کے لئے استعمال کیا جاتا ہے" (ڈان ٹیلر)۔ ہمارا ٹی وی بنیادی طور پر سرکاری ادارہ ہے۔ جو ایوب سرکار نے اپنی غرض و غایت کے لئے قائم کیا تھا۔ ورنہ وہ ممالک جو اپنی ہر قسم کی ضروریات (اقتصادی، سیاسی، سماجی وغیرہم) کے لئے پی ایل۔ چار سو اسی کے مرہونِ منت ہوں وہ محض ٹی وی کے اجراء سے ایک جست میں مہذب ملکوں کی صف میں شامل نہیں ہو سکتے۔ اس جملہ معترضہ سے قطع نظر ٹی وی بہرحال ایک سرکاری ادارہ ہے۔ اور رائج الوقت سرکار کی حکمت عملی کے تحت چلتا ہے۔ "چوہوں کی دوڑ" میں شامل ہونا شاید ہمارے ملک کے ہر فرد کا مقدر بنا دیا گیا ہے۔ ٹی وی کے ساتھ وابستہ افراد کے لئے بھی اس سے

مفر نہیں۔ چونکہ یہ دوڑ جیتنے کے لئے سفارش، منظور نظری، خوشامد، تعلقاتِ عامہ اور اپنی مختلف صورتوں میں سازش اور رشوت ایسے ٹانک ضروری ہوتے ہیں۔ اس لئے بیشتر سطحوں پر ان میں سے بیشتر ٹانک پی ٹی وی میں استعمال ہوتے ہوتے ان لوگوں تک بھی پہنچ جاتے ہیں۔ جو "اجرتی مزدور" ہوتے ہیں۔ تنخواہ دار نہیں۔ دروغ بر گردن راوی۔ اگر مختلف شعبے آجروں، ملازموں اور اجرتی مزدوروں کے مختلف گروہوں میں بٹے نظر آتے ہیں کہ کوئی اچنبھے کی بات نہیں کہ شاید اسی میں اپنا تحفظ، اپنی بقاء جانتے ہیں کہ بہتر کام، دیانت، محنت ترقی کی ضمانت نہیں ہیں۔ واللہ اعلم بالصواب، جو تنخواہ دار یا اجرتی مزدور، ستائش کی تمنا اور صلے کی پرواہ کئے بغیر اپنے ٹیلنٹ، محنت، جستجو اور دیانت پر انحصار کرتا ہے۔ اپنے کام کی حرمت سے بیگانگی نہیں برتتا، کسی بھی گروہ میں شمولیت سے انکار کر دیتا ہے۔ جہد کی زندگی بسر کرتا ہے۔ زندگی بھر جہاد کرتا رہتا ہے۔

"چوہوں کی دوڑ" جیتنے کے لئے ٹانک استعمال کرنے کے باوجود بے تحفظ، ذلت کی ماری بھی ایک مخلوق ہوتی ہے جن کا کوئی والی وارث نہیں ہوتا۔ لیکن جن کے رات دن سے ٹی وی سکرین سیاہ و سفید ہوتا ہے۔ جن کے لہو سے ٹی وی رنگین ہوتا ہے۔ جن کا مشاہرہ کبھی کبھار مطالبہ کرنے پر محض اشک شوئی کے لئے ذرا بڑھا دیا جاتا ہے۔ یا پھر ان کی خاموشی پر ترس کھا کر جن کی کوئی انشورنس نہیں۔ کوئی فرنج بینی فٹس نہیں۔ کوئی گریجوئٹی نہیں۔ اس مخلوق کو فنکار کہا جاتا ہے۔ جن میں پرفارمنگ آرٹس کے تمام شعبوں سے متعلق لوگ اجرتی مزدور ہوتے ہیں۔ جو ٹی وی کا ایک بٹن دبانے سے بجھ جاتے ہیں۔ خیر اسے بھی ایک جملہ (بلکہ پیرا) معترضہ سمجھ کر درگزر کر دیجئے۔ آپ کو آم کھانا ہوتے ہیں پیڑ گننا نہیں ہوتے۔

ان تمام قباحتی عمومیتوں کے باوجود پی ٹی وی نے ڈرامے کی صنف میں جو کمال کر دکھایا ہے بے مثال ہے۔ ڈرامے کے پروگرام سب سے زیادہ دیکھے جاتے ہیں اور سب سے زیادہ اسی پروگرام کو موضوعِ بحث بنایا جاتا ہے۔ ہماری فلم (بوجوہ) اسی طرح شکست سے دوچار ہے۔ لیکن ہندوستانی فلم اور دوردرشن والے ہمارے ٹی وی ڈرامے کے معترف ہیں۔ اس کے باوجود کہ ہمارا اداکار (خاص طور پر آج کل) ہل ملا

کر محض فلم، ٹی وی اور تھیٹر دیکھ دیکھ کر تربیت اور تہذیب خود کرتا ہے۔ اور ہمارا ڈرامہ نگار کچھ پڑھ پڑھا کر کچھ دیکھ دکھا کر، اپنے اور اپنے جیسے دوسروں کے تجربات سے ڈرامہ نگاری کے فن کو سیکھنے کی کوشش کرتا رہتا ہے۔ مانا کہ ادارے ٹیلنٹ پیدا نہیں کر سکتے۔ لیکن ٹیلنٹ کو شناخت کر کے اس کی تربیت، تنظیم اور تہذیب ضرور کرتے ہیں۔ ہمارے ہاں ڈرامے کے لئے ایسا کوئی بندوبست نہیں۔ فن موسیقی سے متعلق فنکاروں کی خوش قسمتی (فن موسیقی کے لئے قائم کئے گئے یونیورسٹی۔ آرٹس کونسلوں میں نیم دلی اور غیر سنجیدگی سے باقاعدہ چلنے والے شعبوں سے قطع نظر) کہ ایسے باقاعدہ ادارے نہ ہونے کے باوجود ان کا فن اپنے گھرانوں میں پنپنے کی سعی کرتا ہے۔ سینہ بہ سینہ چلتا ہے اور عطایئت کی صورت میں اچھے استادوں کی نگرانی میں۔ اس کے باوجود بوجوہ موسیقی (خاص طور پر کلاسیکی موسیقی) آخری دموں پر نظر آتی ہے۔

ایک عرصے سے ہمارے ہاں اداکاری ایک ایسا فن سمجھا جاتا ہے۔ جس کے لئے کسی قسم کی ٹریننگ کی ضرورت نہیں۔ بس شوق ہی کافی سمجھ لیا جاتا ہے۔ ہر کام کو مناسب طور پر کرنے کے لئے اس کا طریقہ سیکھنا پڑتا ہے۔ استاد کی مار کے بغیر "چھوٹا" سائیکل ٹیوب کو پنکچر نہیں لگا سکتا۔ دیگر فنون کی بات چھوڑیئے۔ اداکاری ہی ایک ایسا کام جان پڑتا ہے۔ جسے کرنے کے لئے محض فلم، ٹی وی، سٹیج کا تماشائی ہونا اور اداکاری کا شوق پالنا ہی ضروری ہے۔ اس پر آئینے کا جھوٹ سچ مستزاد، بس ہو گئے ایکٹر۔ اب ایسا شوق رکھنے والا کرے بھی کیا۔ اکثر کو پرائمری تک تعلیم نصیب نہیں ہوتی۔ اور پھر یہ بتانے کا کوئی ذریعہ نہیں کہ برخوردار تمہارا شوق بسر و چشم تم میں اس کام کے لئے صلاحیت نہیں ہے یا ہے۔

تعلیمی اداروں کی تاریخ میں ایک زمانہ تھا۔ جب سٹوڈنٹس میں اداکاری کے جوہر شناخت کر کے اسے پنپنے کا موقع دیا جاتا تھا۔ لاہور میں گورنمنٹ کالج ڈرامیٹک کلب کا سالانہ کھیل ایک تقریب ہوتا تھا۔ ایف سی کالج، حتیٰ کہ کنگ ایڈورڈ میڈیکل کالج ایسے پروفیشنل تعلیمی اداروں پر بھی ایک ایسا دور آیا جہاں باقاعدہ کھیل سٹیج کئے جاتے تھے۔ ڈاکٹر صادق، پروفیسر صفدر میر

پروفیسر محی الدین اثر، پروفیسر عبدالقیوم (جوجو) اور پروفیسر این کے بسواس ایسے پڑھے لکھے اور تجربہ کار استادوں کی زیرِ نگرانی ڈرامے کا فن لاہور میں عروج پر تھا۔ تعلیمی اداروں سے باہر رفیع پیر اور سید امتیاز علی تاج ان ہی عظیم استادوں اور ان کے طلبا رکی رفاقت میں الحمرا کو آباد کر رہے تھے۔ پھر تھیٹر گروپ تھے۔ جو کمال احمد رضوی، محسن شیرازی، ضیاء محی الدین، فرخ نگار عزیز اور مہر نگار مسرور ایسے روشن خیال ہدایت کاروں، فنکاروں کی قیادت میں ڈرامے کے فروغ کے لئے انتھک محنت کر رہے تھے۔ کراچی میں انگریزی ڈرامہ گروپوں کے علاوہ خواجہ معین الدین اور ان کے رفقاء پاکستانی تھیٹر کی داغ بیل ڈال رہے تھے۔ پشاور اور راولپنڈی کے اعلیٰ کالجوں میں بھی ایسی ہی ایکٹیویٹی جاری تھیں۔ پھر ریڈیو نے جہاں ڈرامے کی ریڈیائی شکل اپنے عروج پر تھی۔ تب سیکھنے والے سیکھنے کی جستجو میں رہتے تھے اور سکھانے والے بھی بخیل نہیں تھے۔ آج کے قریباً تمام منجھے ہوئے پختہ اداکار ہی رہبروں کے مرہونِ منت ہیں۔ ٹی وی ڈراموں میں آج بھی اداکاری کا بہتر معیار ان ہی اداکاروں کے باعث قائم ہے۔ جن کی آواز ریڈیو مائیکروفون سے ڈھل کر نکلی تو ادا کے ذریعے تاثرات کے اظہار تھیٹر میں منتقل ہوئے۔ ان دونوں خصوصیات کو متوازن انداز میں ٹی وی کے تقاضوں کے مطابق ڈھالا گیا تو میڈیم اور اداکاری بہت جلد ایک دوسرے کے ساتھ شناسا ئی ہوگئی۔ سونے پر سہاگہ پی ٹی وی کی بنیاد رکھنے والے اسلم اظہر، فضل کمال، نثار حسین اور ذکا درانی تھے۔ جو ریڈیو اور سٹیج میں ایک عرصہ گزارنے کے بعد ٹی وی کے لئے باقاعدہ تربیت حاصل کر چکے تھے۔ پھر آغا ناصر، محمد نثار حسین اور بعد میں کنور آفتاب احمد ان کے ساتھ آملے اور ٹی وی ڈرامے کے لئے مزید قوت بن کر ابھرے۔

کراچی کے علی احمد نے اداکاری کی باقاعدہ تربیت گاہ کی کمی کو شدت سے محسوس کیا اور "ناٹک" کی بنیاد ڈالی (اب تو نسق کس حال میں ہے مجھے کچھ خبر نہیں) پھر لاہور میں پی ٹی وی نے یونائیٹڈ پلیئرز کے ساتھ اس شرط پر پیکج ڈیل PACKAGE DEAL کی کہ یہ گروپ نئے اداکاروں کو متعارف کرائے گا۔ ایک سال کے عرصہ میں "کہانی کی تلاش" اور "لوک کہانی" کے سلسلہ میں ڈاکٹر

خالد سعید بٹ اور فاروق ضمیر نے سات سو سے اوپر انٹرویو کئے۔ روحی بانو، دردانہ بٹ، سلیم ناصر، اور بدیع الزماں سے لے کر نجمہ محبوب تک (جنہیں یونائیٹڈ پلیئرز کے اس کے منیجر/اداکار ایوب خاں نے متعارف کرایا تھا) اور ثروت عتیق سے لے کر دلدار پرویز بھٹی ایسے ٹیلنٹ کو جلا دی۔ اسی طرح محسن شیرازی، کمال احمد رضوی اور شعیب ہاشمی بھی اپنے کھیلوں / پروگراموں کے خود ذمہ دار تھے۔ ہدایت کار تھے۔ اور ان کے پروگراموں کی تازگی اور اعلیٰ معیار کی ذمہ داری بلاواسطہ ان ہی پر عائد ہوتی تھی۔ یہ سب اندرون اور بیرون ملک سے حاصل کئے تجربات کے باوصف اپنی ذمہ داری کے لیے یقیناً اہل تھے۔ یہ لوگ ٹی وی پروڈیوسروں کے ساتھ مل کر کام کرتے تھے۔ اور کسی کے لئے یہ گھاٹے کا سودا نہیں تھا۔ سیکھنے سکھانے کا عمل دو طرفہ طور پر ہوتا تھا۔ کہیں کسی کی انا کا مسئلہ پیدا نہیں ہوا تھا۔ ریہرسل کے لئے وقت کی پابندی سے لے کر کھیل کے اختتام تک ایک خاص قسم کا نظم و ضبط جو اداکار کی تربیت کا لازمی جزو تھا۔ (اور جو ان لوگوں کو ان کے استادوں نے ودیعت کیا تھا) پوری طرح نافذ العمل تھا۔ اسی زمانے کے آس پاس پی ٹی وی نے راولپنڈی میں پروڈیوسروں کی ٹیکنیکل ٹریننگ کے علاوہ ڈرامے کے فنی پہلوؤں پر روشنی ڈالی جاتی تھی۔ اس زمانے میں باثمر کام اس وقت ہوا جب ڈرامے کے فل برائیٹ سکالر، ہدایت کار و اداکار نعیم طاہر اس ادارے کا سربراہ تھا۔ پھر بوجہ یہ ادارہ ختم کر دیا۔ (اب پھر شنید ہے کہ بہت وسیع پیمانے پر ایسے ہی ادارے کے قیام کی تیاری کی جا رہی ہے)۔

اس ساری ایکٹیوٹی کے باوجود چونکہ کوئی ٹھوس بنیاد نہیں تھی۔ اس لئے بوجوہ ان وسائل کے اختتام (جن کا اختتام ہو گیا یا کر دیا) کے باعث اداکاری کے حوالے سے ایسا خلا پیدا ہوا جو پورا نہیں ہو سکا۔ ہم نے ضیا محی الدین ایسے تربیت یافتہ اور تجربہ کار فنکار سے بھی استفادہ نہ کیا۔ جس کا پروفیشنلزم مثالی تھا۔ جس کا کام پیشہ وارانہ تربیت، مہارت، لگن سے رقم تھا لیکن ضیاء غالباً "چوہوں کی دوڑ" میں مس فٹ سا نکلا۔ اس لئے ہم نے اسے اور اس نے ہم سے

پیچھا چھڑانے ہی میں عافیت سمجھی۔

تو صورتِ حال یہ ہے کہ اکثر آرٹس کونسل مارکہ ادارے اداکاری کے باقاعدہ فن کی شکل دینے میں صرف ناکام ہی نہیں بلکہ سطحی سستے قسم کے مزاحیہ کھیل اور ان ہی قسم کی اداکاری کی نہ صرف سرپرستی کرتے ہیں بلکہ بیچتے بھی ہیں۔ کبھی کبھی بیرونی ممالک کی وساطت سے منعقد ہونے والی تھیٹر ورکشاپیں مجھ جیسوں کے لئے اور بھی دل گرفتگی کا باعث ہوتی ہیں۔ اداکاری کے شوقین تھیٹروں کے دھکے کھاتے "اداکار" بن جاتے ہیں۔ یا پی آر اور واقفیت کی بنا پر۔ ٹی وی کے لوگوں کی اپنی مجبوریاں ہوتی ہیں۔ سکرپٹ اڈیٹر پر کام کا اتنا دباؤ ہوتا ہے کہ وہ ٹی وی کے مخصوص تقاضوں کے مطابق نہ تو نو آموز کی اصلاح کر سکتا ہے اور نہ ہی مشورہ دے سکتا ہے۔ پروڈیوسر بھی وقت کا قیدی ہوتا ہے کہ وہ نو آموز کو اداکاری کا درس دے سکتا ہے نہ اس کے اسرار و رموز پر مکمل طور پر روشنی ڈال سکتا ہے۔ اب بے چارہ محمد نثار حسین کہاں تک اور کہاں سے فردوس جمال کو ڈھونڈ کر لائے (ویسے ٹی وی ادارے کا یہ کام بھی نہیں۔)

لہٰذا آج کا اداکار اکثر بے مہار ہوتا ہے۔ محسوس یوں ہوتا ہے کہ اس کا بنیادی مقصد سکرپٹ حاصل کر کے پروڈیوسر کو ناک چنے چبوانا ہے۔ ریہرسل اول تو کرتا ہی نہیں۔ اگر کرتا ہے تو دیر سے آتا ہے اور جلد چلا جاتا ہے۔ باتیں بہت کرتا ہے اور بحث بھی۔ مختلف مکاتیب فکر کا نام بھی بہت لیتا ہے۔ لیکن پوری طرح مکالمے یاد نہیں کرتا۔ ہو سکتا ہے آج کل یہ تمام ضروریات پوری کرنا کسرِ شان سمجھا جاتا ہو۔ یا پھر وی ٹی آر نے انہیں ہڈ حرام بنا دیا ہو۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ بے چارہ پروڈیوسر ڈرامے کو محض فریموں کے حوالے سے سوچتا ہے۔ اس وجہ سے ڈرامے کے کلی تاثر میں وہ وحدت و آہنگ پیدا نہیں ہوتا۔ جو ایک اچھے کھیل کا خاصا ہوتا ہے۔ کیونکہ ریہرسل اور ساتھی اداکاروں کے ساتھ بے ساختہ تعلق قائم نہیں ہو پاتا۔ اداکار یا تو دیا پولر ہونے کی خواہش میں، بے جا میلو ڈرامائی ہو جاتا ہے۔ یعنی اوور ایکٹ کرتا ہے اور یا پھر اپنے علم کے حوالے سے انڈر ایکٹ کرتا ہے۔ لگتا ہے ایکٹ کرنے میں کسی کو دلچسپی

نہیں۔ یوں بھی عام رہا سیا نہ فلمی رجحانات اب ٹی وی ڈرامے پر اننے در آئے ہیں کہ الجھن ہونے لگتی ہے شاید اس کی وجہ یہ ہو کہ پروڈیوسر، ڈائرکٹر اور ایکٹر ٹی وی کے چھوٹے سکرین کو فلم کے بڑے سکرین تک پہنچنے کے لیے محض لانچنگ پیڈ بنانا چاہتے ہیں۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایسے فلمی رجحانات کو اپنانے میں "یا لوگ" ہونے کی نفسیات مضمر ہو۔ ہمیں بڑوں نے سمجھایا تھا کہ اداکاری اور نقالی میں ذرا فرق ہوتا ہے۔ اداکاری کے لئے کردار کے تجزیے اور سوجھ بوجھ کی جو ضرورت ہوتی ہے۔ سائیکی کے نہاں خانوں میں اتر کے جو کچھ دیکھنا، سہنا اور محسوس کرنا پڑتا ہے اور پھر جس طرح اس احساس کو ایک خاص آہنگ میں دوبارہ تخلیق کرنا پڑتا ہے۔ اب بہت سے اداکاروں کے لئے اس کی اذیت (یا لذت) کی الف ب سے بھی آشنائی ضروری نہیں رہی۔ اب تو راتوں رات "سٹار" بننے کی دھن ہے یا انا پرستی اور انفرادی پروجیکشن کی انتہا۔ بے صلاحیت پروڈیوسر کی بات تو جانے دیجئے۔ با صلاحیت پروڈیوسر بھی ان حالات میں جو کچھ پیش کر پاتا ہے۔ اسے غنیمت جاننا چاہیئے۔ چلیئے تربیتی ادارے جب ہوں گے دیکھا جائے گا۔ لیکن تعلیم یافتہ سوجھ بوجھ والے لڑکیاں لڑکے ٹی وی کی طرف رجوع کیوں نہیں کرتے؟ میں سمجھتا ہوں اداکاری کے میدان میں انحطاط کا ذمہ دار ہمارا معاشرہ بھی ہے جو اپنے لاؤنجوں، خواب گاہوں میں ٹی وی سکرین پر اداکاروں، موسیقاروں کو آنے کی اجازت تو دیتا ہے، ناک چڑھا کر دیا آتا کر، ان پر رائے زنی بھی کرتا ہے۔ محظوظ بھی بہت ہوتا ہے اور حتی الوسع فنکار کو بھی کرتا ہے۔ لیکن دل میں اس پیشے کو ذریعہ عزت نہیں سمجھتا کہ اپنے لڑکے لڑکیوں کو ادھر رجوع کرنے کی اجازت دے کہ اشرافیہ کے لئے یہ پیشہ بالآخر میراثیوں، کنجروں کا پیشہ ہے۔ خیر اس میں برا ماننے کی بات نہیں۔ ہمارا قومی کردار اب مختلف قسم کی منافقتوں کے حوالے سے تشکیل پا چکا ہے اور "حرام و حلال" کی باریکیوں، نکتوں میں مبتلا ہے۔ مجھے خوشی ہے کہ ٹی وی کے ارباب بست و کشاد اس سارے مسئلے، اس ساری بحث سے الگ تھلگ ہیں۔ عقلمند ہیں کہ تھوڑے کو بہت جانتے ہیں کہ کون تنازعوں کا سر درد مول لے۔

ان تمام قباحتوں، خامیوں اور رکاوٹوں کے باوجود ہمارے ٹی وی ڈرامے کا معیار عمومی طور پر

قابلِ فخر ہے۔ اگر وہ تمام وسائل میسر آجائیں جو ترقی یافتہ ممالک کا ٹیلنٹ اپنے استعمال میں لاکر تابناک بنتا ہے تو اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ ہمارا اداکار کردار نگاری کی تہذیب کس عمق سے کرتا ہے۔ اداکاری مزید کتنی موثر ہو سکتی ہے اور اداکاری کا عمومی معیار عروج پر کہاں تک پہنچ سکتا ہے۔

ڈرامہ چاہے سٹیج کا ہو یا ٹی وی کا (یا فلم کا) مکمل اشتراکِ عمل کا متقاضی ہوتا ہے۔ پھر بھی میرے نزدیک بنیادی حیثیت سکرپٹ کی ہے جس پر کھیل کی عمارت تعمیر ہوتی ہے۔ پروڈیوسر کتنا ہی ذہین کیوں نہ ہو، کیمرہ مین کتنے ہی ماہر کیوں نہ ہوں، صوتی اثرات، روشنی اور ریکارڈنگ وغیرہ سمیت سارا ٹیکنیکل سٹاف کتنا ہی تربیت یافتہ کیوں نہ ہو، اداکار کتنا ہی منجھا ہوا کیوں نہ ہو۔ اگر سکرپٹ میں جان نہیں، یعنی اگر بنیاد ہی کمزور ہے تو خوبصورت عمارت بھی اختتام تک پہنچ کر یا پہلے ہی دھڑام سے نیچے آگرتی ہے۔

شروع شروع میں ہمیں ٹی وی کے لئے کھیل لکھنا نہیں آتا تھا کوئی تجربہ نہیں تھا۔ ریڈیو کی سمعی اور سٹیج کی بصری تکنیک کے حوالے سے منتقل کر دیتے تھے۔ معافی چاہتا ہوں، چند ایک کو چھوڑ کر ٹی وی ڈرامہ نگاری اب بھی اپنے ابتدائی دنوں سے زیادہ مختلف نہیں۔ بہت کم ڈرامہ نگاروں نے (کہ بیشتر ان میں سے بنیادی طور پر افسانہ نگار ہیں) اپنے یا دوسروں کے تجربے سے سیکھا ہے۔ اکثر کھیل ٹی پلے نہیں ہوتے۔ ٹی وی کی اپنی ضروریات کے حوالے سے خام ہوتا ہے۔ کھیلوں کی کثیر تعداد میں معدودے چند ایسے ہوتے ہیں۔ جو تجزیاتی مطالعے اور غور و فکر کے مستحق ہوتے ہیں۔ کیونکہ باقیوں میں تجزیئے اور سوچ کے لئے کچھ ہوتا ہی نہیں۔ ہمارا معاشرہ مختلف حوالوں سے سماجی اور ثقافتی تضادات کا شکار ہے۔ اکثریت جس قسم کے کھیل دیکھنا چاہتی ہے ضروری نہیں کہ وہ اچھا یا بہترین ڈرامہ بھی ہو۔ (ہمارا تھیٹر اور فلم گواہ ہیں اس لئے ٹی وی میں جو پروڈیوسر، رائٹر، ایکٹر، یا یوں کہئے بے نیاز ہو کر سنجیدگی سے کام کرنا چاہتے ہیں۔ وہ بھی اکثر جمالیاتی اور زاویہ نظر کے حوالوں سے ان معاشرتی تضادات کا شکار ہو کر اکثر مناسب نتائج سامنے

نہیں لاسکتے۔ جس سے لوگوں اور ان کے مسائل کے بارے میں برجستگی اور سطحی پن کو فروغ حاصل ہوتا ہے۔ چنانچہ نہایت سادہ اور عامیانہ نتائج سامنے آتے ہیں۔ کیونکہ کردار اور ان کے مسائل اپنی گمبھیرتا اور پیچیدگیوں سے مبّرا ہوتے ہیں۔ ڈرامے کے لئے ناظرین کی اشتہا کو پورا کرنے کیلئے تقریباً ہر ٹی وی سٹیشن سے کئی کئی کھیل اور سیریل دکھائے جاتے ہیں کوئی رجائیت پسند بھی ان میں سے کتنوں کے بارے میں کہہ سکتا ہے کہ ان کی کوئی بھی حیثیت ہے۔ پانچ فیصد؟ دس فیصد؟ بس اتنا ہی ہماری سنجیدہ توجہ کا مستحق ہوتا ہے؟ یوں ٹی وی کھیل کا ایک پاپولر نقشہ سامنے آتا ہے۔ تفریح، تفریح اور تفریح اور کم و بیش زندگی کی اس طور پر عکاسی جو ناظرین کی واقعات دیکھنے اور جذباتی طور پر اس میں ملوث ہونے کی خواہش کو پورا کرتا ہو۔ یہ رویہ انجماد کو جنم دیتا ہے۔ اسی لئے مجھے کھیلوں سیریلوں کی یکسانیت پر حیرت ہوتی ہے۔ انڈسٹری کے کام کا انداز کچھ ایسا ہی ہوتا ہے۔ لیکن تخلیق کا یہ انداز یہ طریق کار نہیں ہوتا۔ ہو سکتا ہے یہ محض انجماد کی پالیسی بنانے والوں اور دیکھنے والوں، دونوں کو سُوٹ کرتا ہو۔ سرکار کے اپنے اداروں کے حوالوں سے اپنے مقاصد ہوتے ہیں۔ اور دیکھنے والوں کے اپنے مقاصد۔ تو پھر ٹی وی ڈرامے کے مقصد کا کیا ہُوا؟ پالیسی بنانے والوں کا مقصد تو واضح ہوتا ہے۔ کہ حکومتی موقف کو تحفظ دیا جائے۔ اس کی ترویج کی جائے اور ناظرین کی اکثریت کو ناظرین کے رویوں کے مطابق زیادہ سے زیادہ خوش رکھا جائے۔ محفوظ کیا جائے۔ تاکہ سنجیدہ موضوعات اور مسائل پر غور کرنے کی اذیت سے بچے رہیں۔ اور ناظرین کا مقصد؟ بیچارے سارا دن تو زندگی کے عذاب میں مبتلا رہتے ہیں۔ اپنی اپنی خواہشوں کی تکمیل میں ناکامیوں پر فرسٹریٹ ہوتے رہتے ہیں۔ (وغیرہ وغیرہ) اور اگر ٹی وی پر بھی ایسی ہی باتیں ہوں تو لعنت ہے زندگی پر۔ واقعی ٹی وی دکھانے والے اور دیکھنے والے دونوں عقلمند ہیں۔ احمق تو مجھ جیسے ہیں جو تخلیقی کھیل کرنا، دیکھنا چاہتے ہیں جو باطنی زندگی کے ساتھ اس کے ظاہری خول سے زیادہ متعلق ہوں زندگی کی محض عکاسی کی بجائے تفسیر ہوں نہ کہ رپورتاژ۔ لہذا جب ٹی وی ڈرامے کی تخلیقی بیان کے طور پر نہیں لیا جاتا تو پریشان نہیں ہونا چاہیئے۔

بقول اسلم اظہر یہ ایک ہیک میڈیم ہے اور اس پر صرف ہیک رائٹر (اور HAM ایکٹر)
ہی پھولتے پھلتے ہیں۔ یعنی صفدر میر اور سرمد صہبائی کے لئے گنجائش مشکل ہے۔ اسی لئے تصنیف کی
سطح پر بیان کی غیر موجودگی سے پیدا خلا کو پورا کرنے کے لئے پروڈکشن کے اعلیٰ معیار پر زور
دیا جاتا ہے۔ عمومی طور پر ڈرامہ نویسی کا معیار پچھلے چند برسوں سے پستی کی جانب ہے لیکن پروڈکشن
کا معیار عروج پر۔

یعنی لوگوں کے نزدیک ٹی وی بنیادی طور پر مکمل بصری میڈیم ہے۔ آواز کے ساتھ محض تصویر
کشی نہیں۔ ٹی وی کی انفرادیت بصری خلا کو پُر کرنے میں مضمر ہے۔ روایتی سیٹوں کے سامنے اداکاری
سے نہیں بلکہ ٹی وی تکنیک ان بصری شبیہوں پر مشتمل ہو جو اس مقصد کے لئے خاص طور پر گھڑے جائیں
اور مکالمہ اگر نہ ہی ہو تو بہتر ہے ورنہ کم سے کم۔ میرے نزدیک یہ انتہا پسندی ہے اور اس میں
خطرہ یہ ہوتا ہے کہ ایسی تکنیکیں میڈیم کے اعصاب پر سوار ہو جاتی ہیں۔ اور اگر مکالمہ نہ ہی ہو تو بہتر
ہے کے امکانات بڑھ جاتے ہیں۔ یعنی کچھ کہنے کے لئے کچھ نہیں کہا جا رہا ہے۔ ریڈیو محض سمعی
قوت پر انحصار کرتا ہے اور خاموش فلم بصری ہوتی ہے۔ ٹی وی سمعی اور بصری دونوں قوتوں کا
متوازن حصہ دار ہے۔ اور پھر سمعی قوت تو لفظ کی ترسیل کا وسیلہ ہے۔ مدت ہوئی افسانے نے تصویر
کے ذریعے ایک دوسرے تک اپنے خیالات پہنچائے۔ پھر اس طریقے کو اپنے خیالات کی پیچیدگی
کے اظہار میں رکاوٹ کے باعث ترک کر دیا۔ اگرچہ تصویر کشی کے فن کو نہیں ترک کیا۔ پھر بھی وہ
انسان کے بارے میں کوئی تفصیلی کہانی بیان کرنے کی غرض سے مصوّر نہیں بنا۔ ہمارے سامنے ہمیشہ
بنیادی سوال اور تعریف سر اٹھا لیتے ہیں۔ میرے لئے کھیل قلمکار کے ذہن میں کسی بھی قسم کے
تسلسل کے ساتھ ابھرتے واقعات IMAGES کا نتیجہ ہوتا ہے۔ جن میں انسان کم و بیش
زندگی کے عکس میں چلتے پھرتے ہیں۔ اس مقصد کے حوالے سے کہ زندگی کے بارے میں ان سے
انسانوں کے رویّے اور زندگی اور انسانوں کے رویّے اور زندگی کے بارے میں ان کے خالق
ڈرامہ نگار کے مؤقف زاویہ نظر کو بیان کیا جا سکے۔ صرف بصری تاثرات IMAGES انسان کے

باہمی رشتوں کو مکمل طور پر دریافت یا بیان نہیں کر سکتے۔ ایک خاص احساس پیدا کرنے کے لئے عمیق جذبے کو بیان کرنے کے لئے طنز یہ نکتہ پروری کے لئے پیچیدہ وابستگیوں کو کھنگالنے کے لئے۔ لمحہ بھر کے لئے ذہن کے نہاں خانوں میں چھپی نیم عریاں یادوں کو عیاں کرنے کے لئے، بصری تاثرات الفاظ و مکالمہ کے ساتھ مل کر بے حد پراثر ثابت ہو سکتا ہے۔ لفظ کے بغیر دلائل کے ذریعے خیال و اظہار، مکمل تجزیہ غیر مکمل سطحی اور مبہم رہ جاتا ہے۔ انسان ڈرامے کا خام مواد ہے۔ اگر ڈرامہ کو سنجیدہ RELEVANCE چاہیئے تو نفسیاتی سوجھ بوجھ اور شعری حسیت کے تمام اوزاروں کو بروئے کار لا کر انسان کی پیچیدگی کو مکمل گہرائیوں تک جا کر کھنگالنا پڑے گا۔ اس کی صورتِ حال کو اس مخصوص معاشی، معاشرتی اور سیاسی سیاق و سباق میں سمجھنا پڑے گا جس میں وہ رہتا ہے۔ ٹیلی پلے سمعی و بصری تاثرات کے متوازی استعمال کا حامل ہوتا ہے۔ مکالمہ محض کرداروں کے توسط سے پلاٹ کو آگے بڑھانے کا ذریعہ نہیں۔ اور زندگی کو حقیقت کے قریب مکالموں کے استعمال سے جوں کا توں نقل کر کے اپنے آپ منکشف کرنے کا وسیلہ بھی نہیں بلکہ تخلیقی سوچ کی وضع اور پوئیٹک امیجز کے لئے ایک اٹیلیکچوئل ڈھانچے کا کام بھی دیتا ہے اگلنے POETIC DEVICE کے طور پر بصری تاثر کے استعمال یا تجزیاتی سوچ پر مبنی مکالمے سے خوفزدہ نہیں ہونا چاہیئے۔ زبان محض کرداروں کی گفتاری نقل تک محدود رہے گی۔ تو سطحی پن کا شکار ہو جائے گی اور اگر نشتر کے طور پر استعمال ہو گی تو اندرونی حقیقتوں کو آشکار کرنے میں معاون ثابت ہو گی۔ اسی لئے ایسے کھیل ناظرین کی مکمل توجہ چاہتے ہیں تاکہ ان سے کچھ حاصل ہو سکے۔ (لیکن ناظرین کو ظاہری چیزوں کا اتنا عادی بنا دیا گیا ہے کہ اب گہرائیوں میں اترتے ہوتے ان کا دم گھٹنے لگتا ہے) اس قسم کے کھیل پیش کرنے کے لئے پروڈیوسر کا لازم ہے کہ وہ انہیں سمجھے اور پھر ان کی تفسیر کرے۔ ہمارے ٹی وی میں اس لمحے یعنی ۱۷ مارچ ۱۹۸۳ شام پانچ بجے تک (تازہ ترین واردان میں ساحرہ کاظمی، نصرت ٹھاکر اور کہنہ مشقوں میں نثار حسین، یاور حیات اور شہزاد خلیل ایسے پروڈیوسر کام کر رہے ہیں۔ جو تصورات و تخیلات سے سیراب ہیں۔ جو ٹی وی کی الیکٹرانک DEVICES کو اس طرح

بروئے کار لاسکتے ہیں کہ ڈرامہ نگار کا مقصد کھل کر سامنے آجائے۔ بدقسمتی سے "من حیث الادارہ" ٹیلیویژن
لو جوہ لٹریری معیار سے خود کو بے بہرہ نہیں رکھتا بلکہ اسے ناپسند بھی کرتا ہے۔ اسی لئے اوپر تلے
ایسے ڈرامے سیریل ہوتے چلے جاتے ہیں۔ جن کی زندگی اس وقت سے زیادہ نہیں ہوتی۔ جس وقت
کے دوران میں وہ دکھائے جاتے ہیں۔ مختصراً ڈرامہ نگار کا کام دراصل یہ ہوتا ہے کہ وہ انسان کے بارے
میں ہم تک اپنی بصیرت منتقل کرے۔ خصوصیت کا مشاہدہ کرے۔ اور اسے عمومیت میں ڈھال دے۔
فنی باریکیاں اس وقت بے معنی ہو جاتی ہیں۔ جب ہاتھ بے کام ہوں اور پیٹ خالی، چند ایک جرأتمند
ڈرامہ نگاروں نے ہمارے ٹی وی کے اس متھ کو توڑا ہے کہ کوئی ٹی وی کے لئے صرف باقاعدہ کہانی
والے ڈرامے کی فارم ہی مناسب ہے اور یہ کہ عمیق سوچ کے اظہار کے لئے چھوٹے سکرین پر
گنجائش نہیں۔ ٹی وی کے اندر اور باہر کے دانشوروں سے پوچھنا چاہیئے کہ اس طریق کار کے
علاوہ انسان اور اس کی دنیا کو اور کن طریقوں سے منکشف کیا جا سکتا ہے۔ البتہ ایسے کھیل عام پروڈیوسر
اور ایکٹر کے لئے چیلنج ضرور بن جاتے ہیں۔ ناظرین کے ہاتھ میں نکیل دے کر "پاپولر" ڈرامے سیریل
ضرور کیجیئے۔ لیکن اپنی ٹیم کے بارھویں کھلاڑیوں کو بھی وقتاً فوقتاً موقع دیتے رہیئے کہ وہ آپ کی دانش
کے صدقے ناظرین کے ذوق کی تہذیب بھی کرتے ہیں۔ اور ان کی سوچ، سوجھ بوجھ کی سطح کو زنگ
لگنے سے تھوڑا بہت بچانے کی کوشش کرتے رہا کریں۔ ٹی وی میڈیم کے "محدود" وسائل یا پالیسی کی
پابندیاں میرا مسئلہ نہیں۔ ٹی وی ہر دائج الوقت سرکار کی پالیسیوں کا پابند ہوتا ہے اور اس کے
وسائل بھی ہمیشہ "محدود" ہوتے ہیں۔ اگر آپ مکمل طور پر راندۂ درگاہ نہیں تو ان محدود وسائل اور
پابندیوں کو اپنی موافقت میں استعمال کرنا آپ کا کام ہے۔ بات کہنے کا ڈھنگ، سلیقہ آنا چاہیئے۔
اس سے بھی زیادہ بہتر یہ کہ بات نہ کہہ کر بھی بات کہنے کا سلیقہ ہونا چاہیئے۔ لیکن بعض اوقات
"اوپر سے" بجگانہ ہدایات واقعی پریشانی باعث بنتی ہیں، بنتی تھیں اور بنتی رہیں گی (ہو سکتا ہے یہ ہدایات
ٹی وی والے مختلف پریشر گروپوں کے باعث جاری کرتے ہوں) مثلاً ٹی وی پر شر کی قوتوں کو مصروف کار
دکھانے کے سلسلے میں ٹی وی والے بڑے حساس ہیں۔ لیکن اب اس کا کیا کیا جائے کہ اگر خیر کے

بارے میں کھیل لکھنا ہے تو شر کو دکھائے بغیر ممکن نہیں۔ ڈرامہ تو خیر و شر کی قوتوں کے تصادم ہی سے بنے گا۔ ڈرامائی کرائسس، تجارب یا تصادم کے بغیر ممکن نہیں کہ کائنات کے کائناتی جدلیاتی اصول کے منافی ہے۔ اور پھر کسی کردار یا جملے کو اس کے سیاق و سباق سے الگ کر کے نہیں نہیں دیکھنا چاہیئے۔ (جیسا کہ اکثر ہوتا ہے) ورنہ مت جاؤ نماز کے قریب جب تم نشے کی حالت میں ہو" ایسے جملے کو آدھا کر کے سچائی یا جھوٹ تصور کر لینا حماقت ہے۔ اس کے باوجود وقتاً فوقتاً اچھے کھیل دیکھنے کو مل جائے ہیں تو یہ لکھنے والے کے" اپنے ضدی پن کے باعث ہمارے ٹی وی کی بہت بڑی کامیابی ہے۔

مجھے افسوس ہے کہ ٹی وی ڈرامے کے سلسلے میں سنجیدہ تنقید کا کافی فقدان نظر آتا ہے۔ اگرچہ ٹی وی ڈرامہ اپنے عہدِ شباب میں قدم رکھ چکا ہے (اٹھارہ سال) لیکن محسوس ہوتا ہے، کہ ٹی وی ڈرامے کی سنجیدہ تنقید ابھی CONCEPTION کے مراحل میں ہی ہے۔ چند ایک انگریزی روزناموں کے ہفتہ وار ایڈیشنوں یا ہفت روزوں کے علاوہ دوسرے اخبارات و رسائل (جو بزعم خود ذرائع ابلاغ پر "تنقید" کا سب سے بڑا وسیلہ ہیں) میں ٹھوس تجزیاتی بنیادوں پر تنقید نظر نہیں آتی۔ محض ذاتی پسند یا ناپسند (جسے تبصرے" کا نام دیا جاتا ہے) سطحی یا تجزیاتی مطالعہ اور یا پھر مختلف جذباتی حوالوں سے بے بنیاد آراء۔

دراصل کچھ لگتا یوں ہے کہ ہمارا معاشرہ روز بروز زود رنج ہوتا جا رہا ہے اور فراخدلی نام کو نہیں رہی۔ متعصب سماج کا یہ خاصا ہوتا ہے کہ خود تنقیدی تو کیا، لوگ اپنے آپ پر ہنسنا تک نہیں جانتے۔ صرف دوسروں پر ہنسنا پسند کرتے ہیں۔ برائی کو ظاہر کرنے سے پوری قوم کی شرافت کو دھچکا پہنچتا ہے۔ قوم کا اخلاق بگڑنے کا احتمال ہوتا ہے۔ سنجیدہ کھیل دیکھ کر بوریت اور ناقابلِ فہم ہونے کا رونا رویا جاتا ہے۔ قوتِ برداشت اتنی ہے کہ ذرا بھی اختلافی صورت میں نہ صرف ملک و ملت خطرے میں پڑ جاتے ہیں بلکہ مذہب بھی۔ مذہبی "بلیک میلنگ" کی انتہا تو یہ ہے کہ اپنی منافقتوں کا پردہ چاک ہوتا دیکھ کر ٹی وی کے اربابِ بست و کشاد سے چلا چلا کر پوچھتے

ہیں۔ "ٹی وی کا کعبہ کس طرف ہے۔" جو معاشرہ اپنے بارے میں صرف "سب اچھا" دیکھنے سننے
کا عادی ہو جائے اور اپنی صورت کو بہترین میک اپ کے بغیر آئینے میں دیکھنے سے انکار کردے
تو اس معاشرے کا ایسا رویّہ، ایسے معاشرے کے اندر کسی مہلک بیماری کی علامت ہوا کرتا ہے۔
اور سنجیدہ نقاد اس سے کبھی غافل نہیں ہوتا۔ وہ اپنی سنجیدہ، تجزیاتی، عمیق تنقید سے ڈرامہ نگار کے
علاوہ عام ناظرین اور ٹی وی کے ارباب بست و کشاد کو بھی اپنی بصیرت سے سیراب کرتا ہے۔ ایک
زمانے میں اس نوع کی تنقید کی داغ بیل "زینو" نے ڈالی تھی۔ غالباً ہر شے کو سطحی طور پر دیکھنے،
جانچنے اور بغیر سوچے بغیر سمجھے کچھ کہہ دینے کی عادت نے یہ بیل منڈھے نہیں چڑھنے دی۔ پھر بھی
کبھی کبھار "پاکستان ٹائمز" "مسلم" اور "ڈان" ایسے اخبار سنجیدہ تنقید کی جھلک دکھا جاتے ہیں۔

ارسطو، عیّار اور جبر کی بوطیقا

ایک عرصے سے احباب یعنی دشمن (ایسے تقاضوں ہی کے باعث دشمن، احباب کہلاتے ہیں) مجھ سے تقاضا کر رہے ہیں کہ میں نے فنونِ لطیفہ کے ہر اس شعبہ پر جس میں عملی طور پر ملوث ہوں، اپنے گراں قدر خیالات کا اظہار کیا ہے جو اس فن کی ترویج و ترقی میں کافی ممد و معاون ثابت ہوئے ہیں۔ لیکن ڈرامہ (تھیٹر) بھی جو میرا اوڑھنا بچھونا سمجھا جاتا ہے، کیوں ابھی تک اس سلسلے میں میری توجہ سے محروم ہے۔ واقعی۔ ایک عرصے سے میری بھی سمجھ میں نہیں آ رہا میں چپ کیوں ہوں۔ احباب میری چپ کو مصلحت کوشی پر محمول کریں نہ کریں، مجھے اس کی پروا نہیں۔ لیکن یہ سوچ کر اب خامہ فرسائی پر مجبور ہوں کہ میری چپ کو مصلحت کوشی تصور کرنے والے کہیں اسے الخاموشی والی نیم رضا ہی نہ سمجھنے لگیں۔ اس کی مجھے پروا ہے۔ کیونکہ مجھے ڈرامے (تھیٹر) کی یہ صورتِ حال قبول نہیں۔

ہمارے ہاں ڈرامے کی صورتِ حال (اسٹیج، ٹی وی اور فلم بھی) عمومی طور پر فارسیکل حد تک مضحکہ خیز رہی ہے۔ اچھے فارس کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس کی مضحکہ خیزی سنجیدگی سے سوچنے پر مجبور کر دیتی ہے۔

میں نے کہیں کہا تھا کہ معاشرہ وہی فن قبول کرتا ہے جس کا وہ مستحق ہوتا ہے، اسے ہی وہ پروان چڑھاتا ہے۔ ڈرامے کے سلسلے میں یہ بات اور بھی صادق آتی ہے۔ اسی لئے معاشرہ اور اس کے پروردہ "نقاد" ہر وقت ایسی تخلیقات (زندہ یا مردہ ڈرامہ نگار کی تخلیقات) کو عظیم ثابت کرنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں۔ اکثر ڈرامہ نگار مکھی پر مکھی مارنے کی کوشش کرتے نظر آتے ہیں اور اگر طبیعت (میری طرح؟) ذرا لغاوت کی طرف مائل ہو، ڈرامے کی کلاسیکی ہیئت کو بروہی میں درہم برہم

کرکے، ترقی یافتہ ممالک کی بیش کشوں سے مستعار GIMMICKERY ڈال کر چند باغیانہ جملے، ایک آدھ ایسی ہی سچوئیشن (جو ان کی ادھ پکی علمیت اور نیم پختہ شعور کے انتشار نیم پختہ شعور کی دلیل ہوتی ہے) استعمال کرکے اپنی سرکشی کو انقلاب سے موسوم کرنے کے بعد سنگھاسن پر جا بیٹھتے ہیں اور وہیں وفات پا جاتے ہیں۔ اگر آپ بھی ذرا ادر غور سے دیکھیں تو ہر زندہ یا مردہ ڈرامہ نگار۔ (طبع زاد، ماخوذ، ترجمہ، سرقہ) کے کم از کم پیر مٹی کے بنے نظر آئیں گے۔ یوں معلوم ہوتا ہے کہ بزرگوں میں معدودے چند جو واقعی قابلیت رکھتے تھے۔ اور انہیں اپنے میدان کا خاصا علم بھی تھا۔ انہوں نے بھی اس قابلیت اور علم سے پورا پورا انصاف نہیں کیا۔ کرافٹ کے حوالے سے تو ان کی تحریریں بے حد خام دکھائی دیتی ہیں۔ "نئے ڈرامہ نگاروں" کا تو کہنا ہی کیا۔ "ننانوے فیصد جاہل ہیں" بقول راحت کاظمی ڈرامہ ٹریجی ان سے چھوٹی تک نہیں۔ باقی ایک فیصد کی سمجھ میں نہیں آرہا کیا کریں کدھر جائیں اس لئے لبا اوقات چپ رہتے ہیں۔

دراصل ہماری مملکتِ خداداد میں صلاحیت ماشاءاللہ اتنی ہے کہ ہم بغیر سیکھے بغیر تربیت ہی کے سب کچھ کر لیتے ہیں۔ اسی لئے ہم خاص طور پر ڈرامے (یعنی سٹیج ڈرامہ، سکرین پلے، اداکاری، ہدایت کاری وغیرہ وغیرہ) کے لئے تربیتی اداروں میں کوئی ایمان نہیں رکھتے۔ کیا ادارے ٹیلنٹ پیدا کر سکتے ہیں؟ لاحول ولا قوۃ۔ یہ خداداد ہوتا ہے۔ کیا ٹیلنٹ کی شناخت ضروری نہیں ہوتی؟ او نہوں۔ ٹیلنٹ ہو تو ایک نہ ایک دن ظاہر ہو جاتا ہے۔ اور کیا کسی خداداد صلاحیت کی تربیت ضروری نہیں ہوتی؟ بالکل نہیں۔ تعلیم و تربیت سے نظم و ضبط پیدا ہو جاتا ہے۔ کام ڈھنگ سلیقے سے کرنا آجاتا ہے۔ کنفیوژن دور ہو جاتا ہے۔ شعور بیدار ہو جاتا ہے ـــــ نتیجہ؟ بعض ہستیاں خطرے میں آجاتی ہیں اور ہم کہ بے حد حساس اور ہمیشہ سے خطرات میں گھری قوم ہیں، ایسی شر پسند عیاشی کے متحمل نہیں ہو سکتے۔ اسی لئے ہم محض اپنی خداداد صلاحیتوں کے بل بوتے پر ہی (سٹیج، فلم، ٹی وی پر) شاہکار پہ شاہکار پیش کئے چلے جاتے ہیں۔ جنہیں ناظرین ڈرامے کے طور پر قبول کر لیتے ہیں۔ چلیئے ٹھیک ہے کہ ان کے سامنے تصویر کا یہی ایک رخ

ہوتا ہے۔ لیکن ایسا رخ جس کے بارے میں ہم زدو رنج واقع ہوئے ہیں۔ یعنی قوم کا اخلاق سنوارا جا رہا ہے یا بگاڑا جا رہا ہے؟ کہیں ملک کی سلامتی کو تو خطرہ لاحق نہیں ہو گیا، یا مذہب تو خطرے میں نہیں آ گیا؟ اخلاقیات پر اتنا زور دینے کے باوجود ہم نے یہ کبھی نہیں سوچا کہ آخر ان اندیشوں کا سبب کیا ہے؟ سٹیج، فلم، ٹی وی ڈرامہ اس سوال کو نظر انداز کرتا ہے۔ اسی وسیلے سے ہم بھی نظر انداز کرتے ہیں کہ کیا قومی آزادی، خود مختاری، یک جہتی، آئیڈیل، شعور، انسانیت، ایک دوسرے کے ساتھ سلوک، انسانوں کی بین الاقوامی برادری میں کردار کسی بڑی اخلاقیات کا حصہ تو نہیں؟ سٹیج، فلم ٹی وی ڈرامہ اس سیاق و سباق میں قوم کو سلا رہا ہے یا جگا رہا ہے؟ قوم کا قومی شعور پختہ کر رہا ہے یا محض حکومتی شعور کو (جو حکومتوں کے ساتھ آتا جاتا رہتا ہے)؟

اس کے باوجود کہ معاشرے کے دانشور معاشرے میں بہتری، بہترین کے لئے تبدیلی چاہتے ہیں۔ باوجودیکہ ہم ان ایجنسیوں، اداروں کے خلاف ہوتے ہیں جو ان تبدیلیوں کی راہ میں رکاوٹ ڈالتے ہیں۔ ہم اپنی کم فہمی کے باعث ان ہی ایجنسیوں اداروں کے آلۂ کار بن جاتے ہیں جو حکومتی ترویج و ترقی کے پراپیگنڈے کے ساتھ ساتھ معاشرتی رویوں میں STATUS QUO بھی چاہا کرتی ہیں۔ لہٰذا اکثر دہشت زدہ تخلیقات (خاص طور پر ڈرامہ) جنہیں ہم اپنی دانست میں معاشرے کی قلب ماہیت کا وسیلہ سمجھتے ہیں۔ دراصل اپنی موروثی خصوصیتوں کی بنیاد، شعوری یا اکثر غیر شعوری طور پر، بھلے، برے، مناسب یا خام انداز میں ارسطوئی ساختیاتی نظام پر مبنی ہوتی ہے اور ہمارے لاشعور میں یہ نظام صدیوں سے اس طور سرایت کر چکا ہے کہ اس کو مکمل طور پر جانے اور اس کے اثرات کو پہچانے بغیر اس سے پیچھا چھڑانا ممکن نہیں۔ شیکسپیئر، بریخت، عصری انقلابی تھیٹر یہ نظام حکومتی طبقوں کے ہاتھوں میں بے اطمینانی، خلجان، برانگیختگی، احتجاج اور پھر تشدد کے مریض عوام

یہ مضمون آگستو بوآل کے مجموعے "مظلوموں کا تھیٹر" میں سے چند ایک اپنے مطلب کے مضامین کی تلخیص پر مبنی ہے۔

کے لئے بہترین مسکن دوا کی صورت اختیار کر جاتا ہے۔ بوآل، اس ارسطوئی نظام کو "جبر کا نظام" کہتا ہے۔

ارسطو کے نزدیک شاعری اور سیاست دو بالکل مختلف ضابطے ہیں اور دونوں کا مطالعہ علیحدہ علیحدہ کرنا چاہیئے۔ کیونکہ دونوں کے اپنے اپنے اصول اور قوانین ہیں اور دونوں ایک دوسرے سے مختلف اغراض و مقاصد کا حصول کرتے ہیں۔ د بوطیقا یعنی دونوں قطعی طور پر خود مختار ہیں۔ ارسطوا کی بوطیقا میں، سامعین کو خوفزدہ کرنے کے لئے پہلا اور انتہائی طاقتور سیاسی شعری نظام وضع کرتا ہے تاکہ تماشائیوں کے "بداور" غیر قانونی" رجحانات کا خاتمہ کیا جاسکے۔

فن کے بارے میں ارسطو کا کہنا ہے کہ فن نیچر کی نقالی ہے۔ عام طور پر لفظ نقل یا نقالی کو کسی کی کامل و مسلم کاپی کے طور پر لیا جاتا ہے۔ اس طور سے فن واقعی نیچر کی نقالی ہے اور نیچر کا مطلب وہ سب کچھ ہے جو خلق کیا گیا ہے، معرضِ وجود میں ہے۔ لہذا فن تمام خلق کی گئی اشیاء کی ہو بہو نقل ٹھہرے گا۔

لیکن ارسطو کی مراد اس نوع کی نقل سے نہیں۔ اکثر و بیشتر عالموں نے اس کے استعمال کئے لفظ MIMESIS کی تفسیر غلط کی ہے۔ ارسطو کے ہاں نقل (مطابق اصل) یعنی MIMESIS کا مطلب تخلیقِ نو RE-CREATION کے زیادہ قریب ہے اور یہ کہ نیچر مکمل طور پر خلق کی گئی اشیاء پر مشتمل نہیں بلکہ تخلیقی جوہر ہی بذاتِ خود سبھی کچھ ہے۔ چنانچہ جب ارسطو یہ کہتا ہے کہ فن زندگی کی نقل پیش کرتا ہے تو در اصل اس کا مطلب یہ بنتا ہے کہ فن خلق شدہ اشیاء کے تخلیقی جوہر کو دوبارہ تخلیق کرتا ہے (نقل نہیں کرتا)۔ مختلف فلسفیوں نے دنیا کو مختلف (اور متضاد) پیرایوں میں بیان کیا ہے۔ ان میں سے ہر ایک کے نظریات کا جائزہ لینا فلسفے کی تاریخ بیان کرنے کے مترادف ہوگا۔ اس سلسلے میں صرف ارسطو کے استادِ محترم افلاطون کا ذکر کرنا ضروری ہے۔

افلاطون نے سقراط کے خیالات (برائے LOGOS) کو استعمال کرتے ہوئے اس سے بھی دو ہاتھ بڑھ کر کہا تھا:-

۱ ــــــ خیال/تخیل IDEA ہمارے اندر وجدانی بصارت INTUITIVE VISION کے باعث پیدا ہوتا ہے اور چونکہ یہ وجدانی ہے اس لئے "خالص" ہے۔ درحقیقت معروضی حوالے سے کوئی بھی تکون، کامل نہیں ہے۔ صرف تخیل ہوتا ہے جو ہم ایسی تکون کے بارے میں رکھتے ہیں۔ (یہ یا وہ تکون نہیں بلکہ "عمومی طور پر تکون")، وہ تخیل کامل ہوتا ہے۔ وہ لوگ جو عشق کرتے ہیں ہمیشہ ادھورے طور پر عشق کے عمل کو متشکل کرتے ہیں۔ یعنی عشق کا صرف تخیل ہی کامل ہے۔ تمام تخیلات کامل ہوتے ہیں اور حقیقت کی تمام کنکریٹ صورتیں ادھوری ہوتی ہیں۔

۲ ــــــ تخیل، حواس خمسہ کے دائرے میں آنے والی دنیا میں موجود اشیا کا جوہر ہوتے ہیں۔ تخیل غیر فانی ہوتا ہے۔ اس پر حرکت، تغیر اور وقت کا قطعی کوئی اثر نہیں ہوتا۔

۳ ــــــ علم کا مقصود جدلیات کے ذریعے سے ہماری اپنی بالیدگی ہے۔ یعنی ایک دوسرے پر منطبق، غیر منطبق تخیلات کی کھینچا تانی کے ذریعے سے، تخیلات کے اثبات اور انہی تخیلات کی مکمل نفی کے ذریعے سے کہ جو دیگر تخیلات ہوتے ہیں۔ معروضی، حقیقی دنیا سے دائمی تخیلات کی بلندیوں تک یہی اڑان، علم ہے۔

لیکن ارسطو، اپنے استادِ گرامی کو ردّ کرتا ہے یعنی:۔

۱ ــــــ افلاطون نے ان موجودات BEINGS کو محض ضرب دے کر کثیر التعداد بنایا ہے۔ جو پارمینی دینز کے نزدیک اکائی ہیں۔ افلاطون کے لئے یہ اس لئے محدود ہیں کہ تخیلات لامحدود ہیں۔

۲ ــــــ MATAXIS یعنی ایک دنیا کی دوسری دنیا میں شرکت، ناقابلِ فہم ہے۔ سچ تو یہ ہے کہ کامل تخیلات کی دنیا کو حقیقی اشیا کی ادھوری دنیا سے کیا سروکار؟ کیا ایک دنیا سے دوسری دنیا کی جانب کوئی رجوع ہے؟ اگر ہے تو یہ مراجعت کیسے ہوتی ہے۔

اگرچہ ارسطو، افلاطون کے فکری نظام کو مسترد کرتا ہے۔ لیکن وہ چند نئے تصورات

کو متعارف کر کے اس فکری نظام کو اپنے حق میں استعمال بھی کرتا ہے۔ وجود SUBSTANCE "مادے" اور "ہیئت" کی ناقابلِ تحلیل وحدت ہے "مادہ" وہ ہے جو وجود عطا کرتا ہے۔ الیٹے کا "مادہ" وہ لفظ ہیں جو اسے بناتے ہیں۔ جیسے بت کا "مادہ" سنگِ مرمر ہوتا ہے۔ ہیئت ان صفات کا کُل ہے جنہیں ہم کسی سے مختص کرتے ہیں۔ اس صورت کے علاوہ ہم اس شے کو بیان نہیں کر سکتے۔ ہر شے وہی ہے، جو وہ ہوتی ہے۔ کیونکہ اس کا مادہ وہ ہیئت قبول کرتا ہے جو اسے معنی اور مقصد دیتا ہے۔ یوں ارسطو، افلاطون طرزِ فکر کو وہ قوت دیتا ہے جو اس میں نہیں تھی۔ اس طرح تخیلات کی دنیا، حقیقت کی دنیا کے شانہ بشانہ نہیں رہتی، بلکہ تخیلات (ہیئت)، مادے کے متحرک قواعد بن جاتے ہیں۔ اس سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ ارسطو کے نزدیک حقیقت اگرچہ کاملیت کی طرف مائل ہوتی ہے لیکن تخیل کی نقالی (کاربن کاپی) نہیں ہوتی۔ اس کے اندر فی نفسہٖ وہ قوتِ حرکت ہوتی ہے جو اسے اس کاملیت تک پہنچا دیتی ہے۔ یعنی انسان مجموعی طور پر ایک کامل کنبے، ایک کامل ریاست کی تشکیل کی جانب رجوع کرتا ہے۔ درخت ایک کامل درخت بننے کی طرف رجوع کرتا ہے اور اسی طرح عشق، کامل، افلاطونی عشق بننے کی جانب رجوع کرتا ہے۔ ارسطو کے لئے مادہ خالصتاً ایک امکان POTENTIAL ہے اور ہیئت خالصتاً عمل ACT۔ اشیاء کی کاملیت کی طرف مراجعت کو وہ امکان کے عمل ENACTMENT OF POTENTIAL کا نام دیتا ہے یعنی خالص مادے کا خالص ہیئت کی جانب سفر۔ یعنی ارسطو کے ہاں فی نفسہٖ اشیاء اپنے اوصاف کے باعث (اپنی حرکی قوت اپنے امکان کے عمل کے باعث) کاملیت کی طرف رجوع کرتے ہیں۔ یہ دو دنیائیں الگ الگ نہیں اس لئے MATAXIS کا کوئی مسئلہ نہیں۔ کاملیت کی دنیا متمنی ہوتی ہے، ایک ایسی حرکت کی جو مادے کو اپنی آخری ہیئت میں ڈھالتی ہے۔

تو نقالی کا مطلب ارسطو کے ہاں کیا ہوا، اشیاء کی اس باطنی حرکت کی تشکیل نو، جو انہیں کاملیت تک پہنچاتی ہے۔ اس کے نزدیک نیچر فی نفسہٖ یہ حرکت تھی نہ کہ پہلے سے موجود مکمل اور نظر آنے والی اشیاء۔ اس حوالے سے ارسطوئی نقالی کا مطلب IMPROVISATION یا

حقیقت کی عکاسی قطعاً نہیں ——— اس لئے ارسطو کہہ سکتا تھا کہ فنکار (اداکار) پر لازم ہے کہ انسانوں کی یوں نقالی کریں کہ جیسے انہیں ہونا چاہیئے نہ جیسے وہ ہیں ۔

۳ ——— اگر تمام اشیاء میں فی نفسہٖ کاملیت کی طرف جانے کی خاصیت ہے اور اگر کاملیت ہی ہر شے کا مقدر ہے رنہ کہ برتری یا فضیلت) تو پھر سائنس اور آرٹ کا مقصد کیا ہوا ؟

ارسطو کے قول کے مطابق نیچر کاملیت کی طرف رجوع کرتی ہے ۔ یہ ضروری نہیں کہ یہ ہمیشہ کاملیت کو حاصل کر ہی لے ۔ جسم تندرستی کی جانب مائل ہوتا ہے لیکن یہ بیمار بھی ہو سکتا ہے ۔ انسان اجتماعی طور پر ایک کامل ریاست کو قائم کرنے کی طرف مائل ہوتا ہے ، جنگیں پھر بھی ہو جاتی ہیں ۔ لیکن بعض اوقات نیچر ناکام بھی ہو جاتی ہے اور یہیں سے سائنس اور فن کا مقصد شروع ہوتا ہے ۔ سائنس اور فن اشیاء کے تخلیقی اصول کی تخلیق نو سے نیچر کی وہاں تصحیح کرتے ہیں جہاں یہ ناکام ہو جاتی ہے ۔ مثلاً جسم ، بارش ، طوفان اور دھوپ وغیرہ کے سامنے مزاحمت یا مدافعت کا میلان رکھتا ہے ۔ لیکن درحقیقت یہ مدافعت کافی نہیں ہوتی ۔ کیونکہ جسم کی جلد اتنی استطاعت نہیں رکھتی ۔ لہٰذا ہم بُنائی کا فن ایجاد کرتے ہیں اور جلد کے تحفظ کے لئے کپڑا تیار کرتے ہیں ۔ فنِ تعمیر عمارتیں اور پُل تعمیر کرتا ہے ۔ تاکہ دریا وغیرہ پار کئے جا سکیں ، عمارتوں میں پناہ حاصل کی جا سکے ۔ طبی سائنس ، بیمار جسم کے لئے دوا تیار کرتی ہے ۔ اسی طرح سیاست کا رجحان بھی ان خامیوں کو درست کرنے کی طرف ہوتا ہے جو انسان میں موجود ہوتی ہیں ۔

تو سائنس اور فن کا مقصد یہ ٹھہرا کہ نیچر کے اپنی ہی ایماء پر نیچر کی خامیوں کو دور کیا جائے ۔ سائنس اور فن ایک دوسرے سے لاتعلق نہیں رہ سکتے بلکہ اپنی اپنی ایکٹیوٹی کے مطابق باہمی تعلق قائم رکھتے ہیں ، اور ایک طرح سے اپنے میدانِ عمل کے حوالے سے اعلیٰ اور ادنیٰ مقدار کے حامل بھی ہوتے ہیں ۔ اور اسی اہمیت کے مطابق ترتیب دیئے جاتے ہیں ۔ ادنیٰ فنون بھی اعلیٰ فنون کی طرح فن ہی کا ایک حصہ ہوتے ہیں ۔ پھر وہ فن جو اپنے بطون میں ہر قسم کی فنی چابکدستی ، کاریگری ،

تصور و تخیل وغیرہ رکھتا ہے۔ ہر انسان کے ساتھ سروکار رکھتا ہے، اس ہر عمل سے متعلق ہے جو انسان کرتا ہے / انسان کے لئے کیا جاتا ہے ——— اس مطلق العنان ملکۂ فن کا نام ہے ——— سیاست۔

المیہ، انسانی اعمال کی نقالی کرتا ہے۔ انسانی عمل محض انسانی ایکٹیوٹی نہیں ہوتا۔ ارسطو کے لئے انسانی روح، عقلی اور غیر عقلی میں منقسم ہے۔ غیر عقلی روح چند کام سرانجام دے سکتی ہے۔ یعنی کھانا پینا، چلنا بیٹھنا یا ہر وہ طبعی حرکت کرنا جو فی نفسہٖ طبعی حرکت سے زیادہ اہمیت کی حامل ہو۔ اور المیہ کا مقصد خالصتاً ان انسانی اعمال کی نقالی کرنا ہے جو سراسر عقلی روح ہی متعین کر سکتی ہے۔

انسان کی عقلی روح کو تین حصوں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔

۱۔ استعداد : FACULTY

۲۔ جذبات : PASSIONS

۳۔ عادات : HABITS

استعداد وہ سب کچھ ہے جو انسان کرنے کے قابل ہوتا ہے ——— نہ کرے تو اور بات ہے۔ انسان اگر محبت نہ بھی کرے تو بھی اس کا اہل تو ہے۔ اگر نفرت نہیں کرتا تو نفرت کر تو سکتا ہے۔ استعداد خالصتاً ایک امکان POTENTIALITY ہے۔ اور عقلی روح کا جزدِ لاینفک ہے۔

اگرچہ روح کے پاس ہر نوع کی استعداد ہے لیکن اس میں سے چند ہی نمو پاتی ہیں۔ یہ نمو جذبات ہیں۔ جذبہ محض ایک امکان ہی نہیں بلکہ ایک کنکریٹ حقیقت ہے۔ جب ایک مرتبہ محبت کا اظہار ہو جاتا ہے تو محبت جذبہ بن جاتی ہے۔ جہاں تک محبت امکان کی حد تک رہتی ہے، ایک استعداد ہی ہوتی ہے۔ جذبہ استعداد کی عملی صورت ہے۔ یعنی ایسی استعداد جو کنکریٹ حقیقت بن چکی ہے۔

سب ہی اعمال، المیہ کا مواد مہیا نہیں کرتے۔ اگر ایک شخص ایک مخصوص لمحے میں کسی ایک جذبے کا اظہار کرتا ہے تو ممکن ہے وہ اظہار / عمل، المیہ کا مواد (مادہ) نہ ہو۔ یہ ضروری ہے کہ

جذبے کا تسلسل ہو۔ یعنی بار بار دہرائے تو عادت بن جاتے۔ اس سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ المیہ انسان کے صرف اُن اعمال کی نقالی کرتا ہے جو اس کی عقلی روح کی عادات کے باعث رونما ہوتے ہوں۔ حیوانی عمل المیے سے خارج ہے اور وہ جذبے اور استعداد بھی جنہوں نے عادات کی صورت اختیار نہیں کی۔

جذبہ یا عادت کو کیا نتائج برآمد کرنے کے لئے سرگرم کیا جاتا ہے؟ انسان کا مقصد کیا ہے؟ اگرچہ انسان کے ہر عضو کا ایک مقصد ہے۔ لیکن اپنی کلیت میں انسان کا مقصد کیا ہے؟ ارسطو کا جواب ہے کہ انسان کے تمام اعمال کا مقصد نیکی ہے۔ نیکی یا اچھائی کا یہ تصوّر مجرد نہیں بلکہ کنکریٹ نیکی جس کا اظہار مختلف انداز میں تمام سائنسوں اور فنون میں ہوتا ہے۔ جو اپنے مخصوص کام سرانجام دیتے ہیں۔ لہٰذا ہر ایک انسانی عمل کی تکمیل اسی عمل تک محدود ہوتی ہے۔ لیکن تمام اعمال اپنی کلیت میں ایک مقصد رکھتے ہیں۔ انسان کے لئے افضل ترین اچھائی / نیکی اور انسان کے لئے افضل ترین نیکی کیا ہے؟ خوشی / مسرت۔ مسرت کیا ہے اور اس کے حصول کے لئے کون سے اعمال اختیار کئے جاتے ہیں؟ ارسطو کے لئے مسرت کی تین اقسام ہیں۔

۱۔ جو مادی اشیاء سے حاصل ہوتی ہے

۲۔ جو عزت و شہرت سے حاصل ہوتی ہے

۳۔ جو خیر سے حاصل ہوتی ہے

پہلی قسم حیوانیت کے قریب ہوتی ہے۔ اس لئے المیے کے لئے قابل اعتنا نہیں۔ دوسری قسم کی مسرت کے لئے انسان خیر کے حوالے سے عمل کرتا ہے۔ لیکن اس کی شناخت کا انحصار دوسروں پر ہے۔ کیونکہ یہ فی نفسہٖ خیر کے رویے میں موجود نہیں ہوتی۔ درحقیقت یہ رویہ دوسروں ہی کے حوالے سے شناخت ہو سکتا ہے۔ یعنی مسرت کے حصول کے لئے انسان کو دوسروں کی توثیق درکار ہوتی ہے۔ مسرت کی آخری قسم سب سے افضل ہے کیونکہ یہ صرف انسان کے لئے ہے جو خیر کا عمل کرتا ہے اور بس —— دوسرے چاہے اسے مانیں یا نہ مانیں۔ یہ عقلی روح کا خیر کے

لئے ، جہد ہوتا ہے۔

تو بالآخر ارسطو کے حوالے سے بات یہ بنی کہ المیہ عقلی روح کے اعمال کی نقالی کرتا ہے۔ جذبے جو عادات میں ڈھل گئے —— اس انسان کے جذبے جو مسرت کی تلاش میں ہے —— یعنی صالح چلن (خیر کا رویہ)۔ اب دیکھنا یہ ہے کہ ارسطو کے لئے خیر کیا ہے۔

خیر کا رویہ، کسی بھی دی گئی صورتِ حال میں رویے کی دو انتہاؤں کے قریب بھی نہیں پھٹکتا۔ خیر، انتہائی رویے میں مفقود ہوتی ہے۔ فاقہ کرنے والا اور زیادہ کھانے والا، دونوں ہی اپنی صحت کو نقصان پہنچاتے ہیں۔ یہ کوئی خیر کا رویہ نہیں۔ جسمانی ورزش کی نفی اور کثرت دونوں ہی جسم کے لئے نقصان دہ ہیں۔ اخلاقی خیر پر بھی یہی صادق ہے۔ اینٹی گنی میں کریون صرف ریاست کے لئے خیر سوچتا ہے۔ جبکہ اینٹی گنی صرف اپنے کنبے کے لئے خیر سوچتی ہے اور اپنے غدار بھائی کی لاش کو دفن کرنا چاہتی ہے۔ دونوں ہی کا رویہ خیر کا رویہ نہیں۔ کیونکہ دونوں ہی کا کردار انتہا پسند ہے۔ خیر کی تلاش ان دونوں انتہاؤں کے درمیان ہی میں کہیں کرنی چاہیئے۔ یہ بالکل وسطی رویہ بھی نہیں کہ سپاہی کی جرأت اور بے خوفی، بزدلی کی نسبت بے احتیاطی کے زیادہ قریب ہوتی ہے۔ خیر ہم میں قدرتی طور پر موجود نہیں ہوتی اور اسے سیکھنا ضروری ہوتا ہے۔ نیچر کی اشیاء میں انسان کے مانند عادت اختیار کرنے کی صلاحیت نہیں ہوتی۔ پتھر اوپر کی جانب نہیں گر سکتا۔ اور آگ کے شعلے کا رخ نیچے کی جانب نہیں ہو سکتا۔ لیکن ہم بطور انسان ان عادات کی پرورش کر سکتے ہیں جو ہمیں خیر کا چلن دے سکتی ہیں۔

تو ارسطو کے مطابق نیچر ہمیں استعداد دیتی ہے اور ہمارے پاس وہ قوت موجود ہے جو انہیں اعمال (جذبات) اور عادات میں ڈھال دے۔ وہ جو عقل کا استعمال کرتا ہے عاقل بن جاتا ہے۔ وہ جو انصاف کرتا ہے منصف بن جاتا ہے اور معمار کو اس وقت خیر کا حصول ہوتا ہے جب وہ تعمیرات کرتا ہے —— عادات، نہ کہ استعداد۔ عادات، نہ کہ عارضی جذبے۔

ارسطو کے خیال کے مطابق یہ عادات بچپن ہی سے ڈال دینی چاہئیں اور کوئی نوجوان اس

وقت تک سیاست میں حصہ لینے کا اہل نہیں قرار دیا جا سکتا جب تک وہ اپنے بزرگوں سے خیر کی عادات نہیں سیکھ لیتا۔ بزرگ یعنی وہ قانون ساز جو شہریوں کی خیر کی عادات کی تعلیم و تربیت کرتے ہیں۔ ثابت یہ ہوا کہ شر ایک انتہائی رویہ ہے اور خیر کا خاصا یہ ہے کہ دو انتہاؤں کے بین بین رویہ ہوتا ہے۔ لیکن اگر کوئی موجود رویئے کے بارے میں جاننا چاہے کہ خیر کا رویہ ہے یا شر کا تو اس کو چند ضروری شرائط پوری کرنا ہوں گی۔ —— یعنی رضامندی، خود مختاری علم اور تسلسل۔ یہ تمام اصطلاحیں وضاحت طلب ہیں۔

(دیکھا آپ نے؟ کہ اچھے کی تعریف جو آغاز میں دیکھنے پر کتنی سادہ نظر آتی تھی، کتنی پیچیدہ ہوتی جا رہی ہے؟!)

یہ ہو سکتا ہے کہ کسی کا عمل مکمل طور پر خیر کا ہو پھر بھی اسے نیک نہ سمجھا جائے۔ یہ بھی ممکن کہ وہ مکمل طور پر شر سے کام لے اور بد نہ مانا جائے۔ ہر دو اعمال کو قبول کرنے کے لئے چند شرائط ہیں۔

۱ —— رضامندی: اس میں اتفاقی حادثات شامل نہیں۔ یعنی انسان عمل کرنے کا فیصلہ خود کرے۔ اگر انسان کے عمل کو اس کی رضا متعین نہیں کرتی تو وہ نیک ہے نہ بد۔

۲ —— خود مختاری: اس میں بیرونی دباؤ کو منہا کر دیا گیا ہے۔ اگر کوئی شخص اس لئے برائی کرتا ہے کہ یہ برائی اس کی کنپٹی پر پستول رکھ کر کرائی گئی ہے تو ایسا شخص بد نہیں ہے۔ خیر، آزادی عمل میں ہے۔ مثلاً ایک عورت اپنے عاشق کو بے وفائی کے باعث قتل کر دے۔ اس دلیل سے کہ وہ جذبات کے اندھے پن سے مجبور تھی، بے گناہ ہے۔ یعنی اسے اپنے جرم پر اختیار نہ تھا۔ منصف اسے قاتلہ ٹھہرائے گا۔ جذبات کسی بھی انسان کا اٹوٹ انگ ہوتے ہیں، اس کی روح کا حصہ ہوتے ہیں اور چونکہ اس میں کوئی بیرونی عوامل شامل نہیں اور اندرونی محرکات ہی کے باعث قاتلہ نے اپنا عمل اختیار کیا۔ اس لئے مجرم ٹھہرے گی۔

۴ ۔ ـــــــ علم : علم لاعلمی کے برعکس ہے۔ عمل کرنے والے کے سامنے انتخاب موجود ہوتا ہے۔ جس کی شرائط وہ جانتا ہے۔ ایک عدالت میں نشے میں دھت ایک مجرم نے صفائی پیش کی کہ جب شراب کی بدمستی کے باعث اس نے قتل کیا تو وہ نہیں جانتا تھا کہ کیا کر رہا ہے۔ چنانچہ وہ اپنے عمل کے بارے میں لاعلم ہے۔ مصنف نے اس کی یہ دلیل یہ کہہ کر رد کر دی کہ شراب پینے سے پہلے اسے مکمل علم تھا کہ یہ اسے دنیا و مافیہا سے بے خبر کر سکتی ہے۔ لہٰذا اس نے یہ جانتے ہوئے بھی اپنے آپ کو ایسی حالت کے حوالے کیا جس میں اس نے اپنے حواس کھو دیئے۔ اور اسے علم نہ رہا کہ وہ کیا کر رہا ہے۔

تیر کی اس شرط کے حوالے سے اوتھیلو اور ایدی پس ایسے کردار محل نظر ہیں۔ ان دونوں کے ذریعے سے ہمیں علم کے وجود اور عدم وجود کے وسیلے سے بحثیں نظر آتی ہیں۔ میرے نزدیک اوتھیلو کو حقیقت کا علم نہیں تھا۔ ایاگو، اوتھیلو سے اس کی بیوی کی بے وفائی کے بارے میں جھوٹ بولتا ہے اور اوتھیلو رقابت کے جذبے میں اندھا ہو کر اپنی بیوی (ڈیسڈیمونا) کو قتل کر دیتا ہے لیکن اوتھیلو کا المیہ اس سادہ سے قتل سے کہیں بڑا ہے۔ اس کی المیاتی خامی TRAGIC FLAW ڈیسڈیمونا کے قتل میں نہیں۔ قتل کرنا اوتھیلو کی عادت نہیں۔ اس کی عادت تو حقیقتاً مسلسل غرور اور بے سوچی بداحتیاطی ہے۔ ڈرامے میں کئی جگہ اوتھیلو بتاتا ہے کہ وہ کس طرح اپنے دشمنوں پر ٹوٹ پڑا۔ نتائج سے بے پروا ہو کر کس انداز سے اس نے یہ عمل اختیار کیا۔ نتائج سے بے پروائی اور بے انتہا تکبر ہی دراصل اس کی بدقسمتی کا باعث ہیں اور اوتھیلو کو اپنی ان خصوصیات کا صرف علم ہی نہیں اس کا مکمل شعور ہے۔

ایدی پس کے بارے میں بھی یہی کہا جا سکتا ہے۔ ایدی پس کا HAMARTIA (ہمارشیا)، المیاتی خامی کیا ہے؟ اس کا المیہ یہ نہیں کہ اس نے اپنے والد کو قتل کیا اور اپنی والدہ سے شادی رچالی۔ ان اعمال/افعال کی اسے عادت نہیں ہے (اور عادت خیر یا شر کے عمل/فعل کے لئے بنیادی حیثیت رکھتی ہے)۔ لیکن ایدی پس اپنی زندگی کے تمام اہم لمحات میں غیر معمولی تکبر، ضد

اور خود پسندی کا مظاہرہ کرتا ہے۔ (اور گفتگو میں اس کا ذکر بھی کرتا رہتا ہے) جو بالآخر اسے خود کو دیوتاؤں سے افضل سمجھنے پر منتج ہوتا ہے۔ تقدیریں (MOIROI) اسے المیہ انجام تک نہیں پہنچاتیں۔ بلکہ وہ خود مختار / اختیاری فیصلے کے باعث اپنے بد قسمت انجام تک پہنچتا ہے۔ قوتِ برداشت نہ ہونے کی وجہ سے وہ اس بوڑھے کو قتل کر دیتا ہے جو اس کا باپ ہے۔ (اس لئے کہ وہ بوڑھا ایک چوراہے میں اس کے ساتھ تعظیم کے ساتھ پیش نہیں آیا تھا) —— اور جب ایڈی پس، سفنکس کا معمہ حل کرتا ہے تو ایک بار پھر (زیادہ تر اپنے تکبّر کی وجہ سے تھیبس کا تخت قبول کرتا ہے اور اس کی ملکہ کا ہاتھ بھی جو اس کی ماں کی عمر کی ہے (اور درحقیقت ماں ہی ہے)۔ اس کے بارے میں الہامی قوتوں نے پیش گوئی کی تھی کہ وہ اپنے باپ کو قتل کرے گا اور اپنی ماں سے شادی کرے گا۔ تو کیا یہ احتیاط برتنا اس کے اختیار میں نہ تھا کہ اس پیش گوئی کے بعد وہ کسی بوڑھے کو قتل کرنے سے گریز کرتا اور کسی بڑی عمر کی عورت کے ساتھ (جو اس کی ماں کی عمر کے برابر تھی) شادی نہ کرتا؟ محض تکبر، بے تحملی، ناروادارِی اور نخوت کہ وہ خود کو دیوتاؤں کا مدِ مقابل سمجھتا تھا۔ —— یہ ایڈی پس کی خامیاں ہیں۔ اس کا شر ہیں۔ یاکوستا اور لائیس کو پہچاننے یا نہ پہچاننے کی حیثیت ثانی ہے۔

۴ —— ثابت قدمی :۔ چونکہ خیر اور شر عادات ہیں اور محض جذبے نہیں ہیں اس لئے ضروری ہے کہ ان دونوں اعمال میں ثابت قدمی / تسلسل موجود ہو۔ یونانی المیوں کے ہیرو ایک "مسلسل ثابت قدمی" سے اسی انداز میں مصروف بہ عمل رہتے ہیں۔ جب کردار کی المیاتی خامی اس کی بے ربطی پر مبنی ہوتی ہے تو ایسے کردار کو ایک ثابت قدم بے ربطی کا مارا کردار کہا جا سکتا ہے۔ اس سے بھی یہ ثابت ہوتا ہے کہ حادثات اور اتفاقی عوامل خیر اور شر کی خصوصیات میں شامل نہیں ہیں۔

اب تک کی بحث سے ہم بڑی آسانی سے نتیجہ نکال سکتا ہوں کہ ارسطو کے نزدیک وہ انسان (المیہ جن کی نقالی کرتا ہے) خیر کی قوت رکھتے ہیں۔ یعنی جو اپنے اعمال اختیار کرنے میں

کلی طور پر رضامندی، خود مختاری، علم اور ثابت قدمی سے معمور ہوتے ہیں ـــــ اور جس راہ پر یہ کردار چلتے ہیں، مسرت کی راہ ہے۔

لیکن، کیا خیر ایک ہی ہے یا اس کے درجات ہوتے ہیں؟

ہر فن اور ہر سائنس کی اپنی ایک خیر ہوتی ہے (کیونکہ ہر ایک کا مقصد ہوتا ہے) لیکن یہ بھی تو سچ ہے کہ فنون اور سائنس ایک دوسرے پر انحصار کرتے ہیں اور ان میں سے بھی چند ایک دوسروں سے بہتر ہیں اور ایک دوسرے سے پیچیدہ بھی۔ تمام فنون اور سائنس سے زیادہ خود مختار سیاست کا فن اور سائنس ہے کیونکہ سیاست کے لئے کوئی شے اجنبی نہیں ہے۔ سیاست کا میدان اپنے مطالعے میں انسانوں کی کلیت کے کل رشتے اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے۔ لہذا انتہائی اچھائی کہ جس کے حصول کا مطلب انتہائی خیر کا حصول ہے ـــــ صرف سیاسی اچھائی ہے۔

یوں بھی کہا جا سکتا ہے کہ المیہ انسان کے ان اعمال کی نقالی کرتا ہے۔ جن کا مقصد اچھائی ہوتا ہے۔ (ان اعمال کی نہیں جو چھوٹے چھوٹے اور کم اہمیت کے مقصود رکھتے ہیں)۔ اور سب سے ارفع مقصود ـــــ ؟ سیاسی اچھائی۔ اور سیاسی اچھائی؟ انصاف۔

ارسطو کا یہ قول تو قبول کیا جا سکتا ہے کہ انصاف وہ ہے جو سب سے مساوی سلوک کرے۔ غیر مساوی سلوک ناانصافی ہے۔ کسی بھی تقسیم میں جو لوگ مساوی ہیں، انہیں ایک دوسرے کے مساوی حصہ ملنا چاہیئے۔ اور جو کسی بھی حوالے سے ان لوگوں کے مساوی نہیں ہیں، انہیں غیر مساوی حصہ ملے گا۔ ٹھیک۔ لیکن غیر مساوی پن کا معیار کیا ہے؟ کمتری کی نسبت سے غیر مساوی پن کون قبول کرے گا؟

ارسطو بذاتِ خود اس قانون کا مخالف تھا کہ آنکھ کے بدلے آنکھ اور دانت کے بدلے دانت ITALION LAW اس سلسلے میں اس کی دلیل یہ تھی کہ اگر لوگ مساوی نہیں تو ان کی آنکھیں اور دانت ایک دوسرے کے مساوی کیسے ہوں گے؟ یہ درست نہیں کہ ایک غلام کی آنکھ کو اس کے آقا کی آنکھ کے مساوی سمجھ لیا جائے کہ دونوں کی قدر مساوی نہیں۔ اسی طرح عورت کے

دانت کی قدر و قیمت مرد کے دانت سے کم ہے ۔ ارسطو بظاہر تو بڑی دیانت سے مساوات کے اصول وضع کرتا ہے ۔ وہ پوچھتا ہے آیا ہم تصوراتی مجرد قوانین سے آغاز کریں اور حقیقت کی جانب نیچے اتریں یا کنکریٹ حقیقت سے آغاز کر کے ان افضل قوانین کی طرف اوپر کو پرواز کریں ؟ رومانویت سے کہیں ہٹ کر وہ جواب دیتا ہے کہ ہمیں یقیناً کنکریٹ حقیقت سے آغاز کرنا ہوگا ۔ ہمیں حقیقی طور پر موجود غیر مساویات کا مطالعہ کر کے ان کی بنیاد پر اپنی مساوات (غیر مساویات ؟) کے معیار وضع کرنا ہوں گے ۔

تو ارسطو چاہتا ہے کہ پہلے ہی سے موجود غیر مساویات کو مبنی بہ انصاف JUST قبول کر لیا جائے ۔ کیونکہ اس کے نزدیک انصاف تو اس موجود حقیقت میں فی نفسہٖ پایا جاتا ہے ۔ ارسطو پہلے سے موجود کسی غیر مساوی پن میں کسی تبدیلی کے امکان کا قائل نہیں ۔ اسی لئے وہ فیصلہ صادر کرتا ہے کہ آقا اور غلام چونکہ پہلے سے معاشرے میں موجود ہیں (یہاں مجرد اور ارفع اصولوں کو در خور اعتنا نہیں سمجھتا) اس لئے یہ غیر مساوی پن کا پہلا معیار ہوگا ۔ عورت کی نسبت مرد ہونا افضل ہے ۔ یوں آزاد مرد سب سے افضل ہیں ۔ ان کے بعد آزاد عورتیں پھر مرد غلام اور سب سے گھٹیا معیار لونڈیوں کا ہے ۔

ایتھنی جمہوریہ ، یہ تھی بچہ آزادی کی ایک اعلیٰ ترین اقدار پر مبنی تھی ۔ لیکن تمام معاشروں کی بنیاد ان اقدار پر وضع نہیں کی گئی تھی ۔ مثلاً OLIGARCHIES کی عمارت کی بنیاد سرمائے کی اعلیٰ ترین قدر تھی ۔ جو زیادہ امیر تھا ، زیادہ افضل تھا وغیرہم ۔

اس ارسطویت سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ مساوات عدل نہیں ہے ۔ عدل و انصاف تو نسبت و تناسب ہے اور اس نسبت و تناسب کے معیار کسی شہریہ ممالک اس کا سیاسی نظام مہیا کرتا ہے ۔ ——— یعنی جمہوریت ، آمریت وغیرہ ۔ ہر عام و خاص کو اس معاشرتی غیر مساوی پن کے معیار سے قوانین کے ذریعے بے مطلع کیا جاتا ہے ۔ اور قوانین کون بناتا ہے ؟ ارسطو کے مطابق اگر کم تر لوگ (غرباء ، مساکین ، غلام) قوانین بنائیں گے تو وہ کم تر درجے کے ہوں گے ۔ چنانچہ بہترین

قوانین وہ لوگ بنائیں گے جو معاشرے میں بہترین ہیں۔ افضل ہیں یعنی آزاد مرد یعنی امراء ــــــ کسی شہر یا ملک کے قوانین کو اکٹھا کر کے منظم کر لیا جائے تو اسے آئین کہتے ہیں۔ لہٰذا آئین یا دستور سیاسی اچھائی کا اظہار ہے۔ عدل و انصاف کا مکمل مظہر۔

تو اب ارسطو کی اخلاقیات کے حوالے سے ارسطوئی المیے کی تعریف یوں مکمل ہوئی کہ:

"المیہ، انسان کی عقلی روح کے اعمال و افعال کی نقالی کرتا ہے۔ یہ اعمال دراصل عادات میں ڈھلے اس کے جذبات ہوتے ہیں جو مسرت کی تلاش میں بالآخر اس کے خیر کے رویئے پر منتج ہوتے ہیں۔ یہ خیر کا رویہ دو انتہائی رویوں کے بین بین ہوتا ہے۔ خیر کے رویئے کا اعلیٰ ترین مقصود انصاف ہوتا ہے اور انصاف کا مکمل ترین اظہار آئین کرتا ہے۔"

اگر دریا کو کوزے میں بند کر دیں تو یوں نظر آئے گا: "مسرت کا حصول، صرف قوانین کی پابندی میں مضمر ہے۔" ٹھیک۔ قانون سازوں اور ان کے طبقے کے لئے بالکل ٹھیک ہے۔ لیکن وہ بیچارے کیا کریں، کدھر جائیں جو قوانین نہیں بناتے؟ یہ بے چارے تنگ آکر بغاوت کر دیتے ہیں، کہ موجود حقیقت کے عطا کردہ غیر مساوی پن کے ان معیاروں کو رد کر دینے کے بعد اور کوئی چارہ نہیں رہتا۔ "موجود حقیقت کی طرح ان معیاروں میں بھی ترامیم کی گنجائش ہوتی ہے۔ اس لئے بعض اوقات جنگ ناگزیر ہو جاتی ہے۔" (ارسطو)

دیکھنے میں آیا ہے کہ کوئی بھی آبادی یکساں طور پہ مطمئن نہیں ہوتی۔ غیر مساوی پن کی زحمت کو تو کوئی نہیں اپنانا چاہتا۔ تو یہ ضروری ہو جاتا ہے کہ اگر کوئی غیر مساوی پن سے غیر مطمئن ہے تو وہ اور اس جیسے سارے کم از کم غیر متحرک تو رہیں۔ بے عمل، انفعالی اور یہ مقصد جبر کے مختلف طریقوں (سیاست، افسر شاہی، روایت، رسم و رواج وغیرہ) کے ذریعے سے حاصل کیا جاتا ہے ــــــ اور یونانی المیے کے ذریعے سے بھی۔

نہیں، چونکنے کی بات نہیں (حالانکہ جب مجھے پہلی مرتبہ یہ احساس ہوا تو میں بھی چونک اٹھا تھا) بوطیقا میں ارسطو نے جو طریق کار کا نظام وضع کیا ہے ڈراموں کی وہ تمام صورتیں جو سٹیج

ٹی وی اور فلم میں بھی، آج تک ہمارے سامنے آئی ہیں۔ عمومی ترکیبی عناصر کی کسی نہ کسی طور پر متقلد ہیں) محض جبر کا نظام نہیں ہے۔ بلکہ جمالیاتی عناصر بھی اس میں شمولیت اختیار کرتے نظر آتے ہیں۔ ان دوسرے عناصر کا تجزیہ بھی ہونا چاہیئے۔ لیکن میرے لئے اس وقت جبر کے پہلو کت اہمیت ہے)

اور جبر کا پہلو (ارسطوئی / یونانی) المیے کی بنیاد کیوں ہے؟ سیدھا سادہ جواب تو یہ ہے کہ ارسطو کے مطابق المیے کا بنیادی مقصد کتھارسس کے عمل کو جاری کرنا ہے۔

بوطیقا کے ٹکڑیوں میں بٹے انداز نے، اس کے حصوں کے مابین ٹھوس ربط کو صرف مبہم ہی نہیں کیا۔ بلکہ اس کی کلیت میں اس کے حصوں کی درجہ بندی کو بھی گڈمڈ کر دیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ارسطو کی فکر میں بعض ان سطحی مشاہدات کو مرکزی اہمیت حاصل ہو گئی ہے جو غیر اہم ہیں۔ مثلاً جب ہم شیکسپیئر (یا قرونِ وسطیٰ) کے تھیٹر کا مطالعہ کرتے ہیں تو بڑی آسانی سے محاکمہ دے دیتے ہیں کہ فلاں کھیل ارسطوئی نہیں ہے۔ (کہ "تین اکائیوں کے قانون" کا پابند نہیں۔)

ہیگل کا خیال ہے کہ ارسطو صرف وقت کے بارے میں پریشان ہے۔ "اس کے مطابق کھیل کا اندرونی دورانیہ ایک دن سے زیادہ نہیں ہونا چاہیئے۔ ارسطو مقام کی اکائی کا ذکر نہیں کرتا"۔ (فنونِ لطیفہ کا فلسفہ)۔

میری سمجھ میں آج تک نہیں آیا کہ ارسطو کے "تین اکائیوں کے قانون" کو اتنی اہمیت کیوں دی جاتی ہے، دی جاتی رہی ہے۔ یعنی اگر کسی کھیل میں آغاز، وسط (مع چار یا پانچ وقفوں اور کورس کے) اور انجام نہیں تو یہ ڈرامہ ہی نہیں (کم از کم ارسطوئی ڈرامہ نہیں)۔ میں سمجھتا ہوں کہ ارسطو کی عیاری اسی میں ہے کہ اس نے اپنے اصل تفکر کو اس قسم کے ساختیاتی نظام کے کیپسول میں ڈال دیا ہے۔ اس قسم کے غیر اہم پہلوؤں پر زور دینا یا وقت صرف کرنا تو اس عظیم یونانی فلسفی کو دورِ حاضر کے ان پروفیسرانِ ڈرامہ

(خاص طور پر امریکی) کے درمیان لاکھڑا کرنے کے مترادف ہے جو "تھیئٹر کے مینو کے لئے باورچیوں سے زیادہ اہمیت رکھتے نہیں رکھتے۔ یہ" باورچی چند گنے چنے تماشائیوں کے مخصوص اثرات کا مطالعہ کرتے ہیں۔ باکس آفس کو دیکھتے ہیں اور ان سے نتائج اخذ کرتے ہیں کہ کامل ڈرامہ کن اصولوں کے مطابق لکھا جانا چاہیئے۔

ارسطو نے تو ایک مکمل نامیاتی بوطیقا لکھی ہے۔ جو خاص طور پر شاعری اور المیہ (ڈرامہ) میں اس کی سوچ کا کنکریٹ اور عملی طریقِ کار کی بنیاد فراہم کرتی ہے۔ یعنی نیچر بعض نتائج کی طرف مائل ہوتی ہے۔ جب وہ ان مقاصد کو پانے میں ناکام ہو جاتی ہے (تو فن اور سائنس دخل انداز ہوتے ہیں۔) چونکہ انسان نیچر کا حصہ ہے اس لیے اس کے ذہن میں بھی چند مقاصد ہوتے ہیں۔ صحت، ریاست میں اچھی زندگی، مسرت، خیر، انصاف وغیرہ۔ جب انسان اپنے مقاصد کو پانے میں ناکام ہو جاتا ہے تو ایسے کا فن دخل انداز ہو جاتا ہے۔ اور یہ دخل اندازی انسان کے اعمال کی درستی کے لئے ہوتی ہے اور کتھارسس میں نمو پاتی ہے؟"

اپنے تمام مقداری اور خصوصیتوں کے پہلوؤں سمیت المیہ کتھارسس کا فریضہ انجام دیتا ہے۔ ایسے کی تمام اکائیوں کی ساخت اسی نظریے کے گرد بُنی گئی ہے اور یہی ارسطو کا مقصود ہے (اور سب سے متنازعہ بھی)۔

کتھارسس تطہیر ہے۔ لیکن یہ تطہیر کس چیز کی کرتا ہے۔؟

راسین عقائد اور اخلاقی پہلوؤں پر زور دیتا ہے (فیدرا)۔ لیکن ارسطو، المیہ نگار کی شر کی قوت رکھنے والے کرداروں کی تصویر کشی کا مشورہ دیتا ہے۔ المیہ ہیرو کو اپنی زندگی کے دوران میں تغیر کے کرب کو برداشت کرنا ہوگا۔ مسرت سے لے کر اذیت تک کے کرب کو اور اس تغیر اور تبدیلی کا باعث شر کی قوتیں نہیں ہونا چاہئیں۔ بلکہ المیہ ہیرو کے اپنے کردار کی کوئی خامی ہونا چاہیئے۔ (بوطیقا۔ باب ۱۳) اور یہ خامی تماشائیوں میں کسی قسم کی مغائرت یا نفرت کا احساس نہ ابھارے بلکہ اس خامی کو کسی قدر ہمدردی سے پیش کیا جائے۔ المیے کے آغاز میں ہیرو خود کو جس

"مقدر" کے پیچ پاتا ہے اس کا باعث صریحاً اس کی خامی ہو نہ کہ اس کی خیر کی قوت۔

ایڈیپس کے کردار کی خامی اس کا تکبر ہے۔ یعنی ایڈیپس، تھیبیس کا بادشاہ اس لئے بنتا ہے کہ تکبر اس کے کردار کی ایک کمزوری ہے۔ اگر اس کے کردار کی اس خامی کو آغاز ہی سے ناقابل برداشت اور قابلِ نفرت بنا کر پیش کیا جاتا تو ڈرامے کا تاثر بالکل کم ہو جاتا۔ اس لئے ضروری ہے کہ ڈرامے کے آغاز ہی سے ان خامیوں کو محض اس لئے قابلِ قبول بنا کر پیش کیا جائے تاکہ بعد میں ان خامیوں کو ڈرامائی وسیلوں سے تباہ کیا جا سکے۔ کم فہم اور گھٹیا درجے کے ڈرامہ نگار کبھی تماشائی کی نظروں کے سامنے اس قلبِ ماہیت کی اہمیت کو نہیں سمجھ سکے ـــــ تھیٹر موجود میں قلبِ ماہیت کا وسیلہ ہے۔ نہ کہ موجود کی سیدھی سادہ پیش کش۔

جیکب برنیز (۱۸۵۷) کتھارسس (تطہیر کو طبی اصطلاح جُلاب PURIFICATION کے مترادف قرار دیتا ہے۔ چونکہ ارسطو، المیہ، ان انسانی نقالی کو کہتا ہے جو ترحم اور خوف کو ابھارتے ہیں۔ اس سے برنیز یہ نتیجہ اخذ کرتا ہے کہ یہ احساسات تمام انسانوں کے دل میں موجود ہوتے ہیں۔ ان لئے ترحم اور خوف کو ابھارنا بعد میں ایک مسرور کُن ملائمت اور مفرح احساس کی وجہ سے بنتا ہے ـــــ کچھ دیر کے لئے (عارضی طور پر سہی) سکون چھا جاتا ہے اور یوں سارا (معاشرتی) نظام اطمینان سے جوں کا توں رہ سکتا ہے۔ اس طرح سٹیج (ڈرامہ)، ٹی وی، فلم، ان "جبلتوں" کے لئے بے ضرر اور مسرور کن اخراج کا وسیلہ بن جاتا ہے۔ جو طمانیت کی متقاضی ہوتی ہیں۔ اور جن کی تشفی، حقیقی زندگی میں ہونے کے بجائے ڈرامے کی بے ضرر "فکشن" کے واسطے سے قابلِ برداشت حد تک ممکن ہو جاتی ہے۔ برنیز کی بات کو آگے بڑھایا جائے تو ترحم اور خوف ہی نہیں بلکہ بعض ان "جبلتوں" کا نکاس (تطہیر) بھی ممکن ہو جاتا ہے جو معاشرے میں ممنوع اور ناقابل برداشت ہوتی ہیں۔

تو یہ خلجان پیدا کرنے والا "بیرونی ذرہ" ہے کیا کہ جس کا نکاس کتھارسس کے عمل کے ذریعے سے ضروری ہو جاتا ہے۔ ترحم اور خوف تو اس نکاس کے عمل کا حصہ ہوتے ہیں نہ کہ

اس کا حصول ـــــ اور اس میں المیے کی سیاسی اہمیت مضمر ہے۔

اگر بعض المیہ کرداروں کا تجزیہ کیا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ یہ تو ممکن ہے کہ وہ بہت سی اخلاقی غلطیوں کے مرتکب ہوں۔ لیکن یہ نہیں کہا جا سکتا کہ ان میں سے کوئی بھی ترحم اور خوف کی کمی بیشی کو پیش کرتا ہے۔ اس سلسلے میں ان کی خیر کی قوت کبھی دغا نہیں دیتی۔ یہاں پر اس غلط فہمی کا اندیشہ ہے کہ شاید ترحم اور خوف کردار کی اپنی خصوصیت ہیں۔ ترحم اور خوف کردار کے اپنے اندر اظہار نہیں پاتے بلکہ تماشائی پر ان احساسات کا ورود ہوتا ہے۔ اور انہی احساسات کے وسیلے سے تماشائی کا ہیروؤں کے ساتھ بندھن ہوتا ہے۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیئے کہ تماشائی ہیروؤں کے ساتھ بنیادی طور پر ترحم اور خوف کے حوالے سے مضبوط ہو جاتے ہیں۔ کیونکہ کردار کے ساتھ کوئی ایسی واردات بیت جاتی ہے۔ جس کا وہ سزاوار نہیں ہوتا۔ اور اس طرح ہمارے ہی مشابہ ہو جاتا ہے۔ (ارسطو)"

ہپولائیٹس تمام دیوتاؤں سے شدید محبت کرتا ہے اور یہ اچھی بات ہے۔ لیکن عشق کی دیوی سے محبت نہیں کرتا۔ اور یہ بڑی بات ہے۔ ہم میں ترحم کا احساس اجاگر اس لئے ہو جاتا ہے کہ ہپولائیٹس اپنی تمام اچھائیوں کے باوجود تباہ ہو جاتا ہے۔ اور ہم میں خوف اس وقت جا پایا جاتا ہے جب ہمیں یہ احساس ہوتا ہے کہ قانون کے مطابق تمام دیوی دیوتاؤں سے مساوی محبت نہ کرنے کے باعث ہم قانون کا نشانہ بنیں گے۔ چنانچہ ترحم اور خوف، تماشائی اور کردار کے درمیان کم سے کم خصوصی رابطہ ہیں۔ لیکن یہ جذبات تطہیر کا مقصود نہیں بلکہ تماشائی کسی اور شے کے اخراج سے ظاہر ہو جاتے ہیں۔ جو المیے کے اختتام کا بھی اعلان ہوتا ہے۔

ملٹن کے حوالے سے اگر اس سارے عمل کو دیکھا جائے تو یہ کچھ ہومیوپیتھی سے ملتا جلتا نظر آتا ہے۔ یعنی بعض جذبے اپنی ہی نوع سے ملتے جلتے ہیں (ہو بہو ہونا ضروری نہیں) بیمار جذبوں کو صحت بخش کر دیتے ہیں۔ جیسے موسیقی کے ذریعے سے اس مذہبی جنونی کیفیت کا علاج جو اندرونی مرض کی صورت اختیار کر لیتا ہے۔ یعنی حرکت کا حرکت سے علاج۔ ذہن کے اندرونی تلاطم کا بیقراری

موسیقی سے علاج ۔ ارسطو کے مطابق ایسے مریض اپنی نارمل حالت پر یوں آجاتے ہیں جیسے طبی طور پر انہیں جلاب CATHARTIC دے دیا گیا ہو۔ گویا کتھارسس ہو جاتا ہے۔ تو نتیجہ یہ نکلا کہ ترحم اور خوف حقیقی زندگی میں پریشان کن اور بیمار جذبے ہیں۔ المیے میں برانگیختگی کے عمل کے دوران درجۂ ترحم اور خوف سے نجات حاصل ہو جاتی ہے۔ جونہی المیے کا عمل آگے کو بڑھتا ہے۔ ذہن کی بے قراری کو درجے پہلے شہ دے کر ابھارا جاتا ہے۔) بعد میں مدھم کر دیا جاتا ہے۔ کم تر احساسات کی تنفیس اور شستہ احساسات میں قلب ماہیت ہو جاتی ہے۔" لیکن ارسطو خالص بانحالص ترحم اور خالص یا نخالص خوف کی بات نہیں کرتا۔ نخالص پن قطعی طور پر ان احساسات سے میز ہوتا ہے جو المیے کے اختتام پر باقی رہ جاتے ہیں۔ بیرونی مواد کہ جو تطہیر (اخارج) شدہ نخالص پن ہوتا ہے۔ وہ احساس (جذبہ) ہوتا ہے جو اندرون میں باقی نہیں رہتا۔ ترحم اور خوف کبھی خامی یا شر نہیں ٹھہرتے لہذا ان کی تطہیر کی ضرورت نہیں ہوتی۔ تو پھر یہ نخالص شے (جس کی تطہیر ترحم اور خوف کے ذریعے سے کر دی جاتی ہے۔) یقیناً ایسی شے ہے جو فرد کے توازن کے لئے خطرہ ہے۔ نتیجتاً معاشرے میں توازن کے لئے خطرہ۔ ایک ایسی شے جو خیر کے ساتھ قطعاً متعلق نہیں۔ یعنی عظیم تر خیر، یعنی انصاف کو اس میں شمار نہیں کیا جا سکتا اور چونکہ قوانین میں ہر قسم کی ناانصافی کو مدِ نظر رکھ لیا گیا ہے۔ اس لئے یہ نخالص شے' یہ بد باطن چیز جس سے نجات حاصل کرنا ضروری ہے۔ یعنی جس کی تطہیر ضروری ہے یقیناً ایسی شے ہو گی جو مروجہ قوانین کے مخالف ہو گی۔

تو انسان، مروجہ قوانین کی اطاعت کے تحت اپنے انتہائی خیر کے وسیلے سے مسرت کے حصول میں، اپنے اعمال میں خامی کے باعث (یعنی خیر کے رد کیے میں) ناکام ہو جاتا ہے تو المیہ اس ناکامی کی درستی کے لئے دخل انداز ہو جاتا ہے۔ کیسے؟ تطہیر کے ذریعے سے۔ کتھارسس، خلجان پیدا کرنے والے بیرونی ناقابلِ قبول عناصر کی تطہیر کے ذریعے سے جو کردار کے اپنے مقاصد حاصل کرنے کی راہ میں رکاوٹ ہوتے ہیں اور یہ خارجی شے قوانین

کی مخالف ہے۔ ایک معاشرتی خامی ہے۔ ایک سیاسی کمی ہے۔

ارسطو کی المیے والی سازشی سکیم کام کیسے کرتی ہے، یہ جاننے کے لئے ہمیں بعض اصطلاحوں کو جاننا ہو گا تاکہ مناسب طریقے سے اس المیے کے جبری نظام کی تہ تک پہنچ سکیں۔

المیہ ہیرو: شروع شروع میں یونانی تھیٹر کورس تھا، اجتماع تھا، عوام تھے اور یہی صحیح ہیرو تھے۔ جب تھیسپس نے "ہیرو" کو "ایجاد" کیا تو تھیٹر اسی وقت اشرافیہ (امراء) کے قبضے میں چلا گیا۔ (اپنے آغاز میں تھیٹر عوامی قبولِ عام کی صورتوں یعنی میلوں ٹھیلوں، پریڈوں اور ضیافتوں وغیرہ کے حوالے سے موجود تھا۔) اور ہیرو اور کورس کا مکالمہ اشرافیہ کی عکاسی کرنے لگا۔ المیہ ہیرو، جو نہ صرف کورس کے ساتھ مکالمہ کرتا ہے بلکہ بڑے کرداروں کے ساتھ بھی، ہمیشہ ایک مثال کے طور پر پیش کیا جاتا تھا۔ جس کی بعض خصوصیتیں قابلِ تقلید تھیں۔ المیہ ہیرو کا ظہور اس وقت ہوتا ہے۔ جب ریاست، عوام کو دبانے کے لئے، عوام پر جبر کرنے کے لئے تھیٹر کو استعمال کرتی ہیں۔ ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیئے کہ ریاست بلاواسطہ امراء (اشرافیہ) کے ذریعے سے تھیٹروں میں ڈراموں کی پیش کشوں کے لئے سرمایہ فراہم کرتی تھی۔

ایتھوس: ETHOS کردار، اداکاری کرتا ہے اور اس کی اداکاری کا دو پہلوؤں کو پیش کرتی ہے۔ ایتھوس اور ڈایانویا DIANOIA یہ دونوں مل کر اس حرکت کی تشکیل کرتے ہیں جو کردار ترتیب دیتا ہے، یہ دونوں لازم و ملزوم ہیں۔ لیکن وضاحت کی خاطر یہ کہا جا سکتا ہے کہ ایتھوس فی نفسہٖ حرکت ACTION ہے اور ڈایانویا اس حرکت کا جواز ہے، یعنی وہ استدلال جو حرکت کو متعین کرتا ہے۔ لیکن استدلال بھی تو حرکت ہے۔ کوئی بھی حرکت کتنی ہی طبعی، کتنی ہی محدود کیوں نہ ہو۔ اپنے اندر استدلال (فہم و ادراک) تو رکھتی ہی ہے۔

تو ایتھوس کو یوں سمجھا جا سکتا ہے کہ یہ، تمام استعداد، جذبے اور عادات کا

کل ہے۔ اور المیہ ہیرو کے ایتھوس میں تمام میلانات کا نیک (خیر) ہونا ضروری ہے ـــــ ماسوا ایک میلان کے۔

ماسوا ایک: ایک کے سوا، کردار کے تمام جذبوں اور عادات کے لئے ضروری ہے کہ خیر سے پُر ہوں۔ لیکن خیر کا معیار کیا ہے؟ آئین۔ آئین کا احترام اور قوانین کی پابندی ہی معیار ہے (کیونکہ سیاست ہی عظیم ترین اور مطلق العنان فن ہے) کردار میں صرف ایک میلان کا بد ہونا ضروری ہے۔ صرف ایک جذبہ، ایک عادت خلافِ قانون۔ شر کے لئے اس میلان کو ہمارشیا کہا جاتا ہے۔

ہمارشیا: HAMARTIA اسے المیہ خامی TRAGIC FLAW بھی کہتے ہیں۔ یہ واحد نحالس پن ہے جو کردار میں موجود ہوتا ہے۔ ہمارشیا وہ واحد شے ہے جسے مٹایا جا سکتا ہے ـــــ اس کا فنا ہونا ضروری بھی ہے تاکہ کردار کا مکمل ایتھوس، معاشرے کے ایتھوس کے ساتھ مکمل طور پر مطابقت رکھ سکے۔ رجحانات (ایتھوس) کے اس کے اس تضاد میں ہمارشیا وجہ تصادم بنتا ہے۔ صرف یہی ایک میلان (وصف) ہے جو معاشرے کی خواہشات کے ساتھ مطابقت نہیں رکھتا۔

احساسِ باہمی:- EMPATHY پرفارمنس کے آغاز ہی سے کردار (خاص طور پر ہیرو) اور تماشائی کے درمیان ایک باہمی تعلق قائم ہو جاتا ہے۔ اس باہمی تعلق کی چند خصوصیات ہیں۔ تماشائی ایک انفعالی رویہ اختیار کر لیتا ہے اور تمام حرکت و عمل کا اختیار کردار کے حوالے کر دیتا ہے۔ چونکہ کردار ہمارے مشابہ ہوتا ہے (ارسطو) ہم محسوس کرتے ہیں کہ سٹیج پر کردار جو کچھ کر رہا ہے۔ جو اس کے ساتھ بیت رہا ہے وہ ہم ہی کر رہے ہیں ہمارے ہی ساتھ بیت رہا ہے۔ اداکاری کے بغیر ہم محسوس کرتے ہیں کہ ہم اداکاری کر رہے ہیں۔ جب کردار محبت / نفرت کر رہے ہوتے ہیں۔ یعنی احساس باہمی تماشائی کا کردار کے ساتھ جذباتی تعلق ہے۔ ایک ایسا تعلق جو ارسطو کے مطابق ترحم کا ہو سکتا

ہے یا خوف کا۔ لیکن دوسرے جذبات محبت، نفرت، خواہش وغیرہ بھی اس میں شامل ہو سکتے ہیں۔ احساسِ باہمی خاص طور پر کردار کی حرکت / عمل سے پیدا ہوتا ہے (ایتھوس) لیکن اسی طرح کا باہمی تعلق کردار کے دیانویا (سوچ) اور تماشائی کے فہم و ادراک / قوتِ استدلال کے درمیان بھی موجود ہوتا ہے۔ جو کہ ETHOS-EMOTION کے ساتھ مطابقت رکھتا ہے۔ یعنی ایتھوس جذبات کو ابھارتا ہے اور دیانویا فہم و ادراک / قوتِ استدلال کو۔

بنیادی، باہمی احساسات (جذبات) ترحم اور خوف اس ایتھوس پر مبنی ہوتے ہیں جن سے خیر کے میلانات کا اظہار ہوتا ہے۔ (لہٰذا جب کردار کی تباہی نظر آتی ہے تو اس کے لئے ترحم کے جذبات تماشائی میں ابھرتے ہیں۔) اور شر کی طرف صرف ایک میلان ہمارشیا۔ (لہٰذا تماشائی میں خوف کا جذبہ ابھرتا ہے کہ یہ شر کا میلان اس میں بھی ہے اور وہ بھی ہیرو کی طرح بدقسمتی کا نشانہ بنے گا)

ان الفاظ کو سمجھنے کے بعد وضاحت کے ساتھ ارسطوئی المیے کے اجزائے ترکیبی کا تجزیہ کیا جا سکتا ہے۔

پردہ اٹھتا ہے۔ کھیل شروع ہوتا ہے۔ المیہ ہیرو نمودار ہوتا ہے۔ تماشائی اس ہیرو کے ساتھ احساسِ باہمی کے حوالے سے مربوط ہو جاتے ہیں۔ ایکشن شروع ہوتا ہے۔ ہیرو اپنے رجحانات میں ایک خامی ظاہر کرتا ہے (ہمارشیا) تماشائی حیران رہ جاتا ہے۔ مزید حیران کن بات یہ ہے کہ اسی ہمارشیا کے باعث ہمارا ہیرو اپنی موجودہ پُرمسرت حالت میں ہے۔ احساسِ باہمی کے وسیلے سے ہیرو کی اسی ہمارشیا کو (جو تماشائی میں بھی موجود ہے) تحریک ملتی ہے اور وہ نمو پاتی ہے۔ پھر اچانک کوئی وقوعہ ہوتا ہے جو سب کچھ بدل کر رکھ دیتا ہے (مثلاً ایڈیپس کو اچانک تائرسیاس سے پتہ چلتا ہے کہ جس قاتل کا وہ متلاشی ہے وہ قاتل ایڈیپس خود ہے) اس کردار کو (جو ہمارشیا ہی کے باعث) بلندیوں پر تھا گرنے کا خطرہ لاحق ہو جاتا ہے کردار کے مقدر میں اس بنیادی تبدیلی کو بوطیقا میں PERIPETEIA کہا گیا ہے۔ تماشائی

کہ جس کی اپنی ہمارشیا اس وقت تک جوش میں آچکی ہے۔ اسے خوف محسوس ہونے لگتا ہے جو بڑھتا چلا جاتا ہے۔ کردار اب بدقسمتی کے راستے پر گامزن ہے۔ اینٹی گنی میں کریئون کو اپنے بیٹے اور بیوی کی موت کی اطلاع ملتی ہے۔ ہپولائٹس اپنے باپ کو اپنی بے گناہی کا قائل نہیں کر سکتا۔ اور باپ اپنے بیٹے کو غیر ارادی طور پر موت سے ہمکنار کر دیتا ہے۔ "پیری پیتیا" اس لئے اہمیت کی حامل ہے کہ یہ مسرت سے "بدقسمتی" تک کے راستے کو طویل کر دیتی ہے۔ اس لئے اس کا تاثر بھی زیادہ ہوتا ہے۔ کردار کی "پیری پیتیا" تماشائی میں در آتی ہے۔ لیکن یہ ہو سکتا ہے کہ تماشائی "پیری پیتیا" کے ظہور تک سختی کے ساتھ کردار کے ساتھ رہے اس کی پیروی کرے۔ پھر الگ ہو جائے۔ تماشائی کو کردار سے علیحدگی سے بچانے کے لئے کردار کو ANAGNORISIS سے گزرنا پڑتا ہے۔ یعنی دلائل کے ذریعے سے اپنی اس خامی / غلطی کی شناخت کے بعد وضاحت کرتا ہے کہ یہ خامی اس میں کیا ہے اور کیوں ہے اور پھر اپنی اس غلطی / خامی کا اقرار کر لیتا ہے —— اس امید کے ساتھ کہ تماشائی بھی اس کی طرح اپنی خامی / غلطی (ہمارشیا) کو قبول کرے گا۔ یوں درحقیقت تماشائی اپنی "اس خامی" کا عملاً تو خمیازہ نہیں بھگتتا لیکن اس کے ذہن میں یہ خوف ضرور کندہ ہو جائے گا کہ وہ "اس خامی" کے باعث خوفناک نتائج کا سزاوار ہو سکتا ہے۔ اس لئے ارسطو کا تقاضا ہے کہ ایسے کا انجام انتہائی دہشت انگیز ہو۔ ارسطو ایسے انجام کو CATASTROPHE کا نام دیتا ہے۔ کردار بیشک جسمانی طور پر فنا نہ ہو۔ لیکن اس کے (اور ڈرامے کے) خوشگوار انجام کی اجازت نہیں۔ یعنی آفات ایسی ہوں کہ نہ مرنا بھی مر جانے سے زیادہ المناک ہو۔

ان تین اجزاء یعنی CATASTROPHE, ANAGNORISIS, PERIPETEIA کا حتمی مقصود تماشائیوں میں کتھارسس کے عمل کو جاری کرنا ہے۔ یعنی ہمارشیا کی تطہیر جو تین منازل طے کر کے حاصل ہوتی ہے۔

۱ —— ہمارشیا کا اجراء : کردار، تماشائی کو احساس باہمی کے وسیلے سے

اپنے ساتھ لے کر مسرت کی جانب چڑھتی سیڑھیاں طے کرتا ہے۔ پھر الٹے پھیر کا لمحہ آتا ہے اور کردار و تماشائی سمیت مسرت کے بجائے بدقسمتی کی طرف روانہ ہو جاتا ہے ـــــ یعنی ہیرو کا زوال۔

۲ ـــــ کردار اپنی خامی کو شناخت کرتا ہے۔ تماشائی، اس کے ساتھ احساس باہمی کے توسط سے اپنی خامی کی شناخت کر لیتا ہے ـــــ یعنی تماشائی کی اپنی ہمارشیا، آئینی حوالوں سے خامی۔

۳ ـــــ کردار اپنی خامی کے باعث خمیازہ بھگتتا ہے ـــــ آفات کے ذریعے سے۔ اور ڈرامے کی آخری منزل تطہیر کی منزل ہے۔ چونکہ تماشائی آفات کے منظر سے خوفزدہ ہو جاتا ہے۔ اس لئے اپنی ہمارشیا کی تطہیر کے باعث پاک صاف ہو جاتا ہے۔

ان تمام اجزا کو مختلف انداز میں پیش کیا جا سکتا ہے۔

۱ ـــــ ہمارشیا بالمقابل کامل معاشرتی ایتھوس (کلاسیکل)

ارسطو کے اپنے مطالعے کے مطابق، ڈرامے ایڈیپس میں مکمل معاشرتی ایتھوس کو رس یا تائیریسیاس کے طویل مکالمے کے وسیلے سے پیش کیا گیا ہے۔ اس میں براہِ راست تصادم ہے۔ ایڈیپس نہیں مانتا۔ اور اپنے طور پر تفتیش جاری رکھتا ہے ـــــ ایڈیپس جو کہ ایک کامل انسان ہے۔ (فرمانبردار بیٹا، محبت کرنے والا شوہر، مثالی باپ، حکومتی صلاحیتوں میں لاثانی، ذہین، خوبرو، حساس) بہرحال اپنے اندر ایک المیہ خامی رکھتا ہے ـــــ اس کا تکبّر، جس کے ذریعے سے وہ اپنی شوکت و عظمت کی سیڑھیاں چڑھ کر چوٹی تک پہنچتا ہے اور بالآخر اسی خامی (تکبّر) ہی کے ذریعے سے تباہ ہو جاتا ہے۔ اس آفت کے وسیلے سے ڈرامے میں پھر توازن قائم کر دیا جاتا ہے۔ (اور بھی کئی وقوعے مثلاً اس کی بیوی رماں (کی پھانسی۔ اس کی اپنی آنکھوں کا نکال دیا جانا، وغیرہم)۔

۲ ـــــ ہمارشیا بالمقابل ہمارشیا بالمقابل معاشرتی ایتھوس

ایسے ڈرامے (المیہ) میں دو کردار پیش کئے جاتے ہیں۔ جو آپس میں ملتے ہیں۔ دو المیہ ہیرو۔ دونوں میں اپنی اپنی خامی ہے۔ اور دونوں ہیرو اخلاقی لحاظ سے ایک کامل معاشرے کے سامنے ایک دوسرے کی تباہی کا باعث بنتے ہیں۔ اینٹی گنی اور کریون اور دونوں ہر طرح سے شائستہ انسان ہیں۔ لیکن ان میں اپنی اپنی خامی بھی موجود ہے۔ اس ڈرامے میں تماشائی ایک کے بجائے دونوں کرداروں کے ساتھ باہمی احساس میں منسلک ہو جاتے ہیں۔ اس المیہ میں احساس باہمی کے عمل سے تماشائی کو دو عدد ہمارشیا کی تطہیر سے دوچار ہونا ہے۔ وہ تماشائی جو صرف اینٹی گنی کا ہم احساس ہے۔ اسے یقین دلایا جا سکتا ہے کہ سچائی کریون کے پاس ہے۔ اس کے برعکس بھی یقین دلایا جا سکتا ہے۔ یوں تماشائی کے کسی بھی جذبے کی تطہیر ہو سکتی ہے کنبے کی قیمت پر ریاست سے محبت اور وفا یا ریاست کی قیمت پر کنبے کے ساتھ محبت اور وفا۔ اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ جب کردار کا ANAGNORISIS تماشائی کو قائل کرنے کے لئے ناکافی ہوتا ہے تو ڈرامہ نگار کورس کے بلا واسطہ استدلال سے کام لیتا ہے۔ کورس کی صفات، عام فہمی اور میانہ روی وغیرہ ہوتی ہیں۔ اس صورت میں بھی آفات نزول ضروری ہے تاکہ خوف اور کتھارسس کے وسیلے سے تطہیر ہو سکے۔

۳ —— منفی ہمارشیا بالمقابل کامل معاشرتی ایتھوس۔

یہ قسم پہلی دو اقسام سے قطعی مختلف ہے۔ اس میں کردار کا ایتھوس بالکل منفی صورت میں پیش کیا جاتا ہے۔ یعنی اس میں شر کی اقدار بدرجہ اتم موجود ہوتی ہیں۔ اور خیر کی قدر صرف ایک ہوتی ہے۔ خیر کی یہی ایک قدر کردار کو آفات سے بچا لیتی ہے۔ اور ڈرامہ ایک خوشگوار پر مسرت انجام تک پہنچتا ہے۔

لیکن ارسطو، پر مسرت انجام کا شدید مخالف ہے۔ یہ بات بھی تو قابلِ غور ہے کہ ارسطو کے کُل نظام کا جابرانہ کردار اس کی سیاسی بوطیقا کا خالص نچوڑ ہے۔ اس لئے کہ کردار کے ایتھوس کے خاص مرکبات میں ایسی اہم خصوصیت کی تبدیلی سے، انجام کی ساختیاتی تعمیر

میں تبدیلی ضروری ہوگی تاکہ تطہیر کا عمل برقرار رکھا جاسکے۔ قرونِ وسطیٰ میں اس قسم کے کتھارسس (منفی ہمارشیا بمقابل کامل معاشرتی ایتھوس) کو اکثر استعمال میں لایا جاتا تھا۔ اس کی بہترین مثال ڈرامہ EVERY MAN (مصنف گمنام) ہے جس میں جب ہیرو مرنے لگتا ہے تو اپنے آپ کو بچانے کی کوشش میں موت سے مکالمے کے دوران اپنے ماضی کے اعمال کا تجزیہ کرتا ہے۔ اسی دم خدا کی رحمانیت میں ایمان بھی رکھتا ہے۔ یہ ایمان اس کی واحد خیر ہے۔ موت سے مکالمے کے دوران پچھتاوا اور خدا کی رحمانیت میں ایمان (خیر کی قدر) اسے بچانے میں ممد و معاون ثابت ہوتے ہیں تاکہ نتیجتاً، خدا کی تعریف و توصیف ہو۔ اس کا اقرارِ گناہ عملی طور پر اس کے اندر ایک نئے کردار کو جنم دیتا ہے اور دراصل یہ "نیا کردار" ہی موت سے بچتا ہے۔ ایسے میں کردار اپنے اعمال سے بچ نہیں سکتا لیکن "ایوری مین" ایسے کھیلوں میں کردار کی بد اعمالی کو معاف کیا جاسکتا ہے۔ بشرطیکہ وہ اپنی اصلاح کرلے اور بالکل نیا کردار بن جائے۔

۴ ـــــــ منفی ہمارشیا بمقابل منفی معاشرتی ایتھوس:

یہاں منفی سے مراد ہے مثبت نمونے کے عین برعکس۔ یعنی جیسے کسی فوٹوگراف کا پازیٹو اور نیگیٹو۔ یعنی پازیٹو میں جو سفید ہے وہ نیگیٹو میں سیاہ ہے۔ اور جو نیگیٹو میں سیاہ ہے وہی پازیٹو میں سفید۔ اس میں اخلاقی اقدار کی نوع سے کوئی مطلب نہیں ہوتا۔ اس قسم کا اخلاقی تصادم، رومانوی ڈراموں کا بکھیڑا ہے۔ "کمیلی" (ڈیوما) میں ہیروئن کی ہمارشیا منفی خصوصیتوں سے اٹی پڑی ہے۔ لیکن دوسری طرف معاشرتی ایتھوس بھی منفی خصوصیتوں کا مکمل طور پر حامل ہے۔ یعنی معاشرے کے لئے ہیروئن کی تمام خامیاں / برائیاں قابلِ قبول ہیں اور اس وجہ سے ہیروئن پر کوئی آفت نہیں آئے گی۔ لیکن ہیروئن میں صرف ایک رمق خیر کی بھی ہے اور وہ اس میں عشق کا جذبہ ہے جو معاشرے کے لئے قابلِ قبول نہیں۔ ہیروئن سچے عشق میں مبتلا ہوجاتی ہے۔ لیکن معاشرہ اس کی اجازت نہیں دیتا۔ لہٰذا اس "المیہ خامی" کے باعث

وہ سزا کی مستوجب ٹھہرتی ہے۔

تصادم کی پہلی مثالوں میں تو ہیرو اور تماشائیوں (اور ڈرامہ نگار) کی معاشرتی اخلاقیات ایک سی ہیں۔ لیکن "کیمیل" میں ڈرامہ نگار معاشرے کی قبول کردہ اخلاقیات سے منحرف ہوتا ہے۔ اور اس کے نعم البدل کے طور پر ایک اور اخلاقی قدر تجویز کرتا ہے۔ یعنی ڈرامہ یہ کہتا ہے کہ جناب یہ ہے آپ کا معاشرہ اور بہت برا ہے۔ میں ایسا نہیں ہوں۔ ایک ویلیا (کیمیل کی ہیروئن) کی اچھائی یا خیر اسی میں ہے کہ وہ اپنے گاہکوں کی پورے وقار اور خلوص سے خدمت کرے۔ لیکن اگر وہ ایک آدمی کے عشق میں مبتلا ہو جاتی ہے تو تمام گاہکوں کے ساتھ دیانت سے کیسے پیش آسکتی ہے!! لہذا ویلیا کے لئے عشق کرنا اچھائی یا خیر نہیں بلکہ شر ہے۔ لیکن تماشائی جو اس قسم کی جنسی تجارت سے متعلق نہیں کہہ سکتے ہیں کہ ایسے معاشرے میں تبدیلی پیدا کرنی چاہیے جو جنسی کاروبار کو فروغ دیتا ہے۔ "کیمیل" کی ہیروئن اپنی اسی خامی (عشق کے جذبے) کے باعث تباہ ہو جاتی ہے۔ اس قسم کے رومانی کھیلوں میں آفات کا آنا ناگزیر ہوتا ہے۔ اور ڈرامہ نگار کو یہی امید ہوتی ہے کہ تماشائی محض ہیرو کی المیہ خامی سے پاک (تطہیر) نہیں بلکہ تمام معاشرے کے ایتھوس سے پاک ہو جائے گا۔

ارسطوئی سکیم کی ایک اور ترمیم شدہ صورت ابسن کے "عوام کا دشمن" میں بھی نظر آتی ہے۔ اس میں بھی ہیرو اسی ایتھوس کا حامل ہے۔ جو اس کے معاشرے کا ایتھوس ہے۔ اس معاشرے کی بنیاد سرمائے پر ہے (زیادہ سے زیادہ نفع) لیکن اس ہیرو میں بھی ایک خامی ہے ——— وہ دیانتدار ہے اور معاشرہ یہ برداشت نہیں کر سکتا۔ اس کھیل کی قوی تاثیر کی وجہ یہ ہے کہ ابسن (دانستہ یا نادانستہ طور پر) یہ دکھاتا ہے کہ ایسے معاشرے کے لئے جس کی بنیاد سرمایہ دارانہ نفع ہو، اعلیٰ اخلاقی اقدار کی سرپرستی کرنا ناممکن ہوتا ہے۔

سرمایہ دارانہ نظام بنیادی طور پر ایک غیر اخلاقی نظام ہے۔ کیونکہ اس کا خمیر "نفع کے حصول" سے اٹھتا ہے اور یہ "خمیر" اپنی (منافقانہ سطح پر!) اسرکاری اخلاقیات سے میل نہیں کھاتا جو

اعلیٰ انسانی اقدار، انصاف وغیرہ کی تبلیغ کرتا ہے کھیل میں ڈاکٹر سٹاک مین (ہیرو) تباہ ہو جاتا ہے (معاشرے میں اپنا مقام کھو دیتا ہے) اور اس کی بیٹی، نفع کی دوڑ میں ملوث اس معاشرے میں در بدر ہو جاتی ہے۔ ہیرو کی تباہی کی وجہ؟ اس کی بنیادی اچھائی ہے جسے ارسطو کے حوالے سے "شر" المیہ خامی کہا جا سکتا ہے۔

۵ ـــــ بے وقت انفرادی ایتھوس بمقابلہ عصری معاشرتی ایتھوس:-

بے وقت انفرادی ایتھوس سے مراد وہ ایتھوس ہے جو تاریخ میں اپنے مناسب وقت سے باہر ہو۔ مثلاً ڈان کیہوٹے کا ایتھوس، عصری معاشرے کے ایتھوس کے مقابلے میں بالکل "بے وقت" ہے۔ ڈان کیہوٹے کی "شرافت" کا واضح تصادم زمانے کی بدلتی قدروں کے ساتھ ہے جس میں ہر شے سرمائے کی کسوٹی پر پرکھی جا رہی ہے۔

بے وقت ANACHRONISTIC ایتھوس کی ایک اور قسم DIA CHRONISTIC ایتھوس ہے۔ اس صورت میں کردار معاشرے کی ان اخلاقی اقدار کے درمیان رہتا ہے، جو معاشرے ہی کی تخلیق کردہ ہیں۔ لیکن معاشرہ ان پر عملدرآمد نہیں کرتا۔ یعنی ایک ایسا کردار جو انتہائی خلوص اور دیانت سے دوست بنانے یا دوسروں پر اثر انداز ہونے کے لئے، ڈیل کارنیگی کے مشوروں پر عمل کرے۔ لیکن منافق معاشرے میں اس کا یہ عمل بے معنی ہو کر رہ جائے ـــــ یہ بھی ایسے کی ایک صورت ہے۔

یہ ہیں وہ مختلف صورتیں جن کے واسطے سے ارسطوئی المیے کا جابرانہ نظام اپنی پوری اثر انگیزی کے ساتھ آج تک قائم ہے۔ اور یہ خوفزدہ کر دینے کا ایک طاقتور نظام ہے۔ اس نظام کی ساخت مختلف زاویوں سے مختلف تو نظر آتی ہے۔ لیکن اپنے مقصد کی اکائی برابر قائم رکھتی ہے۔ اس نظام کے تمام پہلو بیک وقت مشکل ہی سے نظر آتے ہیں۔ لیکن یہ نظام اپنا فرض سرانجام دینے کے لئے کسی نہ کسی طرح سے موجود ضرور ہوتا ہے ـــــ یعنی تمام منفی معاشرتی سوچ "یں" کی تطہیر کے لئے۔

اگر غور سے دیکھا جائے تو پتہ چلتا ہے کہ ارسطوئی نظام صرف ان معاشروں کے لئے سود مند ہو سکتا ہے۔ جن کی اقدار متعین ہو چکی ہوں، اور کم و بیش مستحکم بھی ہو چکی ہوں۔ اور اس نظام کو چلانے میں ممد و معاون ہو سکیں۔ یعنی وہ معاشرے جن کو ایک یقینی معاشرتی اہمیت قرار پا چکا ہو اس سے کوئی فرق نہیں پڑتا کہ معاشرہ جاگیردارانہ ہے، سرمایہ دارانہ ہے یا اشتراکی۔ بس ارسطوئی نظام کی کارگزاری کے لئے اتنا ضروری ہے کہ ایک قبول شدہ یقینی اخلاقی اقدار کی کائنات موجود ہو۔

لیکن وہ معاشرے جو تغیر پذیر ہیں۔ ان کے لئے ارسطوئی المیہ کا نظام حد درجہ کی جبری صورت اختیار کر لیتا ہے۔ تبدیلی / انقلاب کے راستے میں شدید رکاوٹ بن جاتا ہے۔ کیونکہ اس صورت میں ڈرامران تمام اقدار کو چیلنج کرتا ہے۔ اور سارے نظام کی تشکیل نو چاہتا ہے۔ جو حاکم لیقے نافذ رکھنا چاہتے ہیں۔ تو ارسطوئی نظام انقلابی عمل کے ادوار کے دوران استعمال نہیں کیا جا سکتا۔ اس نظام سے انقلابی نتائج برآمد ہونا ناممکن ہے کہ اس کو بنایا ہی مروجیت PRAXIS کو قائم رکھنے کے لئے گیا ہے۔ اسی لئے میں جب سے کہتا ہوں کہ ہمارے تھیٹر، ٹی وی اور فلم ارسطوئی ڈرامائی نظام کے حامل ہیں تو کچھ ایسا غلط نہیں کہتا۔ ان میں ننانوے اعشاریہ ننانوے فی صد کھیل ہمارے ردِ عمل کی تقریباً تمام صورتوں کی تطہیر کر دیتے ہیں۔ ہر اس رد کو مطمئن کر دیتے ہیں، کم کر دیتے ہیں، مٹا دیتے ہیں یا تشفی کر دیتے ہیں۔ جس سے عصری حکومتی / معاشرتی نظام کا توازن بگڑنے کا احتمال ہو۔ (ٹیلیویژن ڈرامے پر اپنے مضمون میں اس مسئلے پر مقدور بھر روشنی ڈال چکا ہوں) اس لئے میں سمجھتا ہوں کہ ہمارے تبدیلی پذیر معاشرے میں انقلابی عمل کی تیزی کے لئے ہی نہیں بلکہ تبدیلی کی خواہش کو انقلابی عمل میں ڈھالنے اور پھر اس کو ثابت قدم رہنے کے تمام مدارج کے لئے بھی ضروری ہے کہ ارسطوئی بوطیقا / المیے کا جبری نظام کو ترک کر کے نئی "بوطیقا" دریافت کی جائے۔ (جیسے ہماری ہی طرح کے دوسرے ایشیائی ممالک اور لاطینی امریکہ اپنے معروضی حوالوں سے اس نئی بوطیقا کی دریافت کر کے اس پر

عمل پیرا ہو چکے ہیں ۔)

ڈرامے کی "نئی لوطیقا" کی نشاندہی سے پہلے تھیٹر میں ایک بے حد اہم اور نئی دریافت کا ذکر بے حد ضروری ہے ——— اور وہ ہے، بریخت کا رزمیہ EPIC تھیٹر۔

تھیٹر کی دنیا میں مارکسی سوچ کی وجہ سے غیر معمولی تبدیلیوں کو سمجھنے میں سب سے بڑی رکاوٹ مارکسی اصطلاحوں کی غلط توجیہہ ہے جو تھیٹر میں مستعمل ہیں۔ چونکہ ان عظیم اور نئی تبدیلیوں کو بیان کرنے کے لئے پرانی ہی اصطلاحیں استعمال کی گئیں (یا وہ اصطلاحیں جو اپنے معنی کھو چکی تھیں انہیں نئے معنی پہنائے گئے) اس لئے کنفیوژن میں اضافہ ہو گیا۔ لفظ رزمیہ ہی کو لیجئے۔ شروع میں بریخت نے اسی اصطلاح کو اپنے مخصوص انداز کے تھیٹر کے لئے استعمال کیا۔ ارسطو، ڈرامے کے بجائے یہ لفظ صرف شاعری کے لئے استعمال کرتا ہے کہ دونوں ہیئتوں میں (شاعری اور المیہ) ایکشن کی مدت اور وقت کا فرق بنیادی ہے۔ ارسطو کے نزدیک رزمیہ شاعری، المیے (ڈرامے) کے مقابلے میں "بیانیہ" ہے۔ یعنی شاعری اس ایکشن کو پیش کرتی ہے جو ہو چکا ہے اور جسے حافظے میں لا کر لکھا گیا ہے۔ لیکن المیے (ڈرامے) کا ایکشن، دورانیہ حال میں وقوع پذیر ہوتا ہے۔ ارسطو کا کہنا ہے کہ رزمیہ شاعری کے تمام عناصر المیے میں تو پائے جا سکتے ہیں۔ لیکن المیے کے تمام عناصر کا رزمیہ شاعری میں پایا جانا ناممکن ہے۔ بہر حال دونوں ہیئتیں ہی "ارفع قسم" کے کرداروں کی نقالی پیش کرتی ہیں۔

بریخت کا ہم عصر، اروِن پسکیٹر، رزمیہ کا ایک اور ہی مفہوم بیان کرتا ہے۔ تھیٹر کے منظر نامے میں پسکیٹر نے پہلی مرتبہ فلم، سلائیڈ، تصاویر، گویا ہر وہ ذریعہ جو کسی حقیقت کی وضاحت کرنے میں مددگار ثابت ہو سکتا تھا، استعمال کیا ——— اور وہ ہیئت کی اس مکمل آزادی میں کسی بھی غیر معمولی عنصر کی شمولیت کو وہ رزمیہ کہتا تھا۔ اس عظیم طریقہ کے باعث، رسمی احساس باہمی کا سلسلہ ٹوٹ گیا اور "فاصلے" کا تاثر پیدا ہوا۔ اس تاثر کو بریخت نے اپنے انداز میں آگے بڑھایا۔ اور آجکل تو مغرب میں فیشن کے طور پر رزمیہ کے لفظ کو ایک ہی معنوں

میں استعمال کیا جاتا ہے۔ یعنی ان فلموں کے لئے جو کھلی فضا میں بنائی گئی ہوں، جن میں ان گنت کردار، گھوڑے، جنگ، چند عشقیہ مناظر، اموات، خونی واقعات، زنا بالجبر اور تشدد (برائے تفریح) دکھایا گیا ہو۔

رزمیہ کا لفظ ان تمام صورتوں میں مستعمل ہے جو مترادف میں کشادہ ہیں۔ جس میں ایکشن کی مدت طویل ہے وغیرہ وغیرہ۔ جن معنوں میں بریخت اس اصطلاح کو استعمال کرتا ہے۔ اس میں ان کے معنی کے علاوہ دیگر مفاہیم بھی ہیں۔ بریخت تھیٹر کے لئے رزمیہ کو ان معانی کے بالکل برعکس معانی میں استعمال کرتا ہے جو ہیگل، رزمیہ شاعری کے لئے کرتا ہے۔ درحقیقت بریخت کی ساری بوطیقا بنیادی طور پر ہیگل کی خیالی ہیکیری بوطیقا کا نہ صرف جواب ہے بلکہ اس کی تردید بھی۔ ہیگل کے ہاں فن، مادے کے وسیلے سے سچائی کی روشنی ہے۔ اس نظریہ کے مطابق اس نے فنون کو رومانوی، کلاسیکی اور علامتی میں تقسیم کیا۔ علامتی میں مادہ ہی مادہ نظر آتا ہے روح نہیں۔ (جیسے فنِ تعمیر میں) کلاسیکی مادہ اور روح میں ایک توازن ہوتا ہے (جیسے انسانی ہئیت اپنے تاثرات سمیت سنگِ مرمر میں تشکیل پاتی ہے) اور رومانوی قسم میں روح اپنے آپ کو مکمل طور پر مادے سے آزاد کر لیتی ہے (جیسے شاعری میں۔ شاعری کا مادہ الفاظ ہیں نہ کہ پتھر چونا۔ اس لئے شاعری میں روح وہ درجات طے کر لیتی ہے جو کسی اور فن میں ممکن نہیں۔) ہیگل کا خیال ہے کہ ہمارے سامنے' بلا واسطہ اور زندہ انسانی اعمال اور تعلقات کی پیش کش ہماری ضرورت ہے۔ لیکن —— ڈرامائی ایکشن —— مخصوص مقاصد کی سادہ اور بلا روک پیش کش نہیں ہوتا بلکہ اس کا دارو مدار تصادم کے حل کے متقاضی ہوتے ہیں۔ یہ ان زندہ کرداروں کے درمیان مسلسل متحرک منظر پیش کرتا ہے۔ جو رکاوٹوں اور خطرات سے بھرپور صورتوں میں، ایک دوسرے سے متحارب، خواہشات کی تکمیل کے لئے سرگرداں ہیں۔ ہیگل اصولاً ایک نکتے پر اصرار کرتا ہے جس کے باعث اس کے نظریات اور بریخت کی مارکسی بوطیقا ایک دوسرے

کے بالکل برعکس ہو جاتے ہیں۔" ڈ تو یہ، معروضی حالات کے باعث ظہور پذیر نہیں ہوتا بلکہ کردار کی اپنی ذات، ذاتی مزاج و کردار کے توسط ہی سے پیش آتا ہے" (ہیگل)

ڈرامائی تصادم، (ایک دوسرے کے لئے ناقابلِ برداشت) تضاد سے پیدا ہوتا ہے۔ اور ایکشن ہی کے مانند ہوتا ہے۔ یعنی ذاتی بھی اور معروضی بھی۔ اس کی تشکیل کے لئے کردار کی "خود مختاری" ایک ضروری امر ہے (یعنی روح کی اندرونی حرکت پر کوئی پابندی نہ ہو۔) مختصراً یہ کردار اپنے اعمال کا قطعی سزاوار ہو۔ ایسے کردار کی "خود مختاری" کے لئے یہ بھی ضروری ہے کہ اس پر کوئی دوسرا خود مختار کردار اپنی مرضی نافذ نہ کرے۔

۱ ——— حیوان کی تشکیل اس کی بنیادی ضروریات کرتی ہیں۔ اس لئے حیوان خود مختار نہیں ہے۔ اس لحاظ سے انسان بھی کسی حد تک حیوان ہے کہ مادی ضروریات انسان کی خود مختاری کے عمل کو محدود کر دیتی ہیں۔ لہذا ہیگل کے نزدیک شاعری کے لئے بہترین کردار وہ ہیں جو کم سے کم ان مادی ضروریات کا دباؤ محسوس کرتے ہیں۔ جیسے شہزادے (جن کی مادی ضروریات کو پورا کرنے کے لئے ملازمین فوج ہوتی ہے) اپنی روحانی محرکات کا اظہار نسبتاً آزادی سے کر سکتے ہیں۔ ہیگل کے مطابق تمام لوگ (نوکر اور چاکر وغیرہ) جو شہزادے کی ضروریات کو پورا کرنے کے لئے ڈرامے کا کردار بناتے ہیں۔ خود ایسے کردار بننے کے اہل نہیں۔ کیونکہ ڈرامے کے لئے مناسب اور اچھا مواد نہیں بن سکتے۔

۲ ——— اسی طرح انتہائی تہذیب یافتہ معاشرہ بھی کوئی اچھا ڈرامائی مواد فراہم نہیں کر سکتا کیونکہ ایسے معاشرے میں کردار بنیادی طور پر اپنا مقدر بنانے میں کلی طور پر "خود مختار" ہوں گے۔ جبکہ ترقی پذیر اور ترقی یافتہ معاشرے کے افراد (کردار) ہمہ اقسام کے قوانین، روایات، رسم و رواج اور اداروں میں جکڑے ہوتے ہیں اور اس قانونی (آئینی!) جنگل میں آسانی کے ساتھ اپنی آزادی و خود مختاری کا اظہار نہیں

کر سکتے۔ اگر ہیملٹ، پولیس، عدالتوں، وکیلوں، پبلک پراسیکیوٹروں وغیرہ سے خائف ہوتا
تو وہ اپنی روح کی اندرونی آزادی اور خود مختاری کا معروضی اظہار پولونیئس، سُرٹیزاڈ،
کلاڈیئس وغیرہ کے قتل کے ذریعے سے نہ کرتا۔

۳ ——— لیکن خود مختاری اور آزادی ضروری نہیں کہ طبعی (جسمانی) ہی ہو۔ چٹان
کے ساتھ بندھا پرومیتھیئس ایک خود مختار آزاد مرد ہے۔ صرف ایک فعل کے ذریعے
سے وہ اپنے مسلسل عذاب کا خاتمہ کر سکتا ہے۔ بس اسے دیوتاؤں کے دیوتا زیوس
کے سامنے اپنے کیے پچھتانا ہے۔ اس سے معافی مانگتا ہے اور وہ معافی مانگنے کے
سلسلے میں "خود مختار" ہے۔ لیکن وہ اسی آزادی و خود مختاری کو بروئے کار لاتے ہوئے
معافی نہیں مانگتا۔ کردار کی خود مختاری اور آزادی کو اتفاقی، حادثاتی، کم اہم، ارضی نہیں
ہونا چاہیئے بلکہ کائناتی ہونا چاہیئے جو انسانی زندگی کے لئے سب سے زیادہ عقلی، اہم اور
ضروری ہو جیسے کنبہ، وطن، ریاست، اخلاقیات، سماج وغیرہ۔ چونکہ انسانی زندگانی اور
روح کے لئے یہ تمام چیزیں اہم ترین ہیں اور قابلِ قدر بھی اس لئے ڈرامائی شاعری کے
لئے بھی یہی کچھ اہم ترین اور قابلِ قدر ہے۔

۴ ——— فن عمومی طور پر اور خصوصی طور پر ڈرامائی شاعری کا تعلق کنکریٹ حقیقتوں سے
ہے نہ کہ تجریدے۔ اس لئے ضروری ہے کہ "خصوصی" کا ادراک "کائناتی" طور پر کیا
جائے۔ فلسفہ، تجریدے سے نبرد آزما ہوتا ہے (بندے حساب وغیرہ) تھیٹر کا تعلق افراد سے
ہے۔ اس لئے ضروری ہے کہ افراد کو ان کی تمام کنکریٹ حقیقتوں کے سیاق و سباق میں
رکھ کر دکھایا جائے۔

۵ ——— محض اس وجہ سے کہ تھیٹر کی عمومی دلچسپیاں کائناتی حوالوں سے نپٹائی جاتی ہیں۔
اس لئے انسانی روح کو متحرک کرنے والی قوتوں کو اخلاقی واسطوں سے قبول کیا جا سکتا
ہے۔ یعنی کردار کی انفرادی مرضی کسی اخلاقی قدر کی تجسیم ہو یا اخلاقی طور پر اس "مرضی" کو

منتخب کر لیا گیا ہو۔ مثلاً کریون کی انفرادی مرضی کے حوالے سے اس کی یہ کنکریٹ تمنا کہ اینٹی گنی اپنے بھائی کو دفن نہ کرے۔ اخلاقی کردار کی یہ کنکریٹ صورت اس لئے بنتی ہے وہ اینٹی گنی کو اس فعل کی اجازت، ریاست کی بہتری کے لئے نہیں دے رہا۔ اینٹی گنی کی فولادی قوتِ ارادی (بھائی کی تدفین) کے لئے بھی یہی کہا جا سکتا ہے کہ یہ بھی (کنبے کی اچھائی کے لئے) ایک اخلاقی قدر کی کنکریٹ صورت ہے۔ جب یہ دو کردار متحارب ہوتے ہیں تو در حقیقت دو اخلاقی اقدار کا تحارب ہوتا ہے۔ ہیگل کے مطابق اس تحارب کا انجام سکون اور آسائش میں ہونا ضروری ہے تاکہ یہ اخلاقی جھگڑا مکمل طور پر نمٹ جائے کہ کون سچا اور صحیح ہے۔ کون سی قدر افضل ہے۔ اس مخصوص کھیل اینٹی گنی" میں دکھایا گیا ہے کہ اگرچہ دونوں کرداروں کے جذبات کا اظہار انتہا پسند ہے لیکن دونوں ہی درست ہیں۔ گویا "خامی" فی نفسہٖ اقدار میں نہیں بلکہ ان کے رویّوں کی انتہا پسندی ہے۔

۶ ——— سچے اور کامل المیئے کے لئے ضروری ہے کہ وہ انجام، جس تک کردار پہنچنا چاہ رہے ہیں مصالحت پر مبنی نہ ہو۔ اگر کسی قسم کی کوئی "مصالحت در آنے کا امکان بھی تو ایسی تخلیق المیہ نہیں ہو گی، صرف ڈرامہ ہو گی۔

ہیگل کی بوطیقا کی سب سے اہم خصوصیت کردار کی فطرت کو اس کی روح کا حلقہ بگوش قرار دینا ہے۔ یعنی کردار کے تمام (خارجی) اعمال و افعال کی آزاد روح سے تحریک پاتے ہیں۔

بریخت کی (مارکسی) بوطیقا ہیگل کی آئیڈیلسٹ (خیالی بیکری) بوطیقا کے مخالف یا برعکس ہی نہیں بلکہ اس کے جوہر ہی سے انکار کرتی ہے۔ بریخت کے مطابق کردار کلّی طور پر اپنی آزادئ روح کا حلقہ بگوش نہیں ہوتا بلکہ اکثر و بیشتر اقتصادی اور معاشرتی قوتوں کا نشانہ ہوتا ہے۔ جن کے حوالے سے نہ صرف وہ اپنا ردِ عمل متعین کرتا ہے۔ بلکہ اس ردِ عمل کا اظہار

بھی کرتا ہے۔

ہیگلی بوطیقا میں (صرف اس کے چند حصوں ہی میں نہیں بلکہ مسلسل) یہ سوچ موجود ہے کہ رزمیہ شاعری کردار کی آزاد روح ہی کے ذریعے سے عمل کا تعین کر کے اسے پیش کرتی ہے۔ اور غنائی شاعری نفس روح کے اندر موجود حرکت کو پیش کرتی ہے اور ڈرامائی شاعری ہماری نظروں کے سامنے روح اور اس کے اعمال کو معروضی دنیا میں پیش کرتی ہے۔

بریخت (اور دوسرے مارکسی) یہ سوال اٹھاتے ہیں کہ داخلی اور معروضی میں سے کس کو سبقت حاصل ہے۔ خیالی پیکری بوطیقا کے لحاظ سے سوشل سوچ ہی سوشل وجود قائم کرتی ہے۔ لیکن مارکسی بوطیقا اس کے بالکل برعکس ہے کہ سوشل وجود، سوشل سوچ کو مشروط کرتا ہے اور متشکل کرتا ہے۔ ہیگل کے مطابق روح، ڈرامائی عمل پیدا کرتی ہے۔ لیکن بریخت کے مطابق کردار کے سماجی تعلقات ڈرامائی ایکشن کو جنم دیتے ہیں۔

دراصل بریختی بوطیقا محض رزمیہ نہیں ہے بلکہ مارکسی ہے۔ اور مارکسی ہونے کے ناطے سے غنائی ہو سکتی ہے، ڈرامائی ہو سکتی ہے اور رزمیہ بھی۔ بریختی بوطیقا ان تینوں اقسام کا احاطہ کرتی ہے۔ اس لئے بریخت نے اپنے مختلف کھیلوں میں مختلف انداز میں تینوں ہی اقسام سے استفادہ کیا ہے۔

اپنے تھیٹر کے لئے "رزمیہ" کا لفظ استعمال کرنے کے بعد بریخت کو احساس ہو گیا تھا کہ یہ اصطلاح اس کے مافی الضمیر کو ٹھیک سے ادا نہیں کر سکی / کر سکتی۔ اس لئے اس نے اپنی بوطیقا کو "جدلیاتی بوطیقا" کا نام دے دیا۔ کیا یہ اصطلاح بھی بریخت کے تھیٹر کے لئے غیر مناسب اور کنفیوزنگ نہیں؟ ہیگل کی بوطیقا بھی تو جدلیاتی ہے۔ بریخت کو چاہیئے تھا کہ اپنی بوطیقا کو "مارکسی بوطیقا" کا نام دیتا تاکہ غیر مارکسی، بریخت کے بارے میں "جدلیاتی بوطیقا" کی اصطلاح کے حوالے سے وہ انتشار پیدا نہ کر سکتے جو انہوں نے

بریخت کی اصل کو گڈمڈ کرنے کے لئے پیدا کیا ۔ (مارکس نے کہا تھا کہ سوشل وجود ہی سوشل سوچ کا تعین کرتا ہے ۔ اسی لئے حاکم طبقے عوام کے لئے مشکل وقتوں میں ان سے ھمدردی کا اظہار کرتے ہیں ۔ اور اصلاحات نافذ کرتے رہتے ہیں ۔ تاکہ غیر مطمئن لوگ مکمل طور پر غیر مطمئن ہو کر انقلابی نہ بن جائیں ۔ " کم فاقہ کم انقلاب " اسی لئے سرمایہ دار " فلاحی مملکتوں " میں انقلابی جذبہ بہت کم ہی نہیں ہوتا بلکہ بعض حالات میں یہ " محروم " عوام " رجعت پسند ہو جاتے ہیں ۔ ایسے ممالک کے محنت کشوں کی سوچ تیسری دنیا کے ان عوام سے قطعی مختلف ہوتی ہے جو گندگی میں رہتے ہیں ۔ جنہیں بھوک ، بیماری ، بے کاری کے خلاف کوئی تحفظ نہیں ملتا) ۔ ایک اور غلط فہمی کا ازالہ بھی ضروری ہے ۔ ہیگل بھی ڈرامے میں المیاتی تجارب کی بنیادی ضرورت پر زور دیتا ہے ۔ لیکن اس کے ہاں اس " بنیادی ضرورت " کی فطرت اخلاقی ہے ۔ یعنی کردار جو کچھ کرتے ہیں ۔ اخلاقی حوالوں سے اس کے نتائج سے بچ نہیں سکتے ۔ لیکن بریخت اخلاقی حوالوں کے بجائے سماجی اور معاشی ضروریات پر زور دیتا ہے ۔ بریخت کے ہاں کردار اس حوالے سے اچھا برا نہیں ہے کہ اس میں رحم اور بے رحمی کی خاصیتیں موجود ہیں یا نہیں (یا کم یا زیادہ ہیں) ۔ بلکہ کردار اس بنا پر معاف نہیں کرتا یا سزائے موت نہیں دیتا کہ اس میں اس کی ذاتی سوچ کا دخل ہے ۔ بلکہ اس کردار کی سوچ کو اس کا طبقاتی کردار (بورژوا) متعین کرتا ہے ۔ جسے اپنے نفع میں زیادہ سے زیادہ اضافہ کرنا ہے ۔ لیکن بریخت کا یہ مطلب بھی نہیں کہ فرد کی اپنی مرضی کبھی دخل انداز ہوتی ہی نہیں ۔ وہ تو صرف کہتا ہے کہ فرد کی مرضی ڈرامائی ایکشن کے لئے انتہائی نفرت کے جذبات رکھتی ہے اور اس کے منہ پر تھوکنا چاہتی ہے ۔ لیکن ادئی ہی کے توسط سے رفتہ رفتہ اس کی یہ ذاتی مرضی اس کی سماجی ضروریات اور اس کے مقاصد کے سامنے ماند پڑ جاتی ہے ۔ قاتل اور مقتول کی بیوی ایک دوسرے کی محبت میں مبتلا ہو جاتے ہیں ۔ اس طرح وہ اپنے ذاتی احساسات اور جذبات کو بالائے طاق رکھ کر ، بھول بھال کر اپنے مقصد کے لئے بھرپور سعی کرتے

لگتے ہیں (ان دونوں کا مشترکہ مقصد ؟ —— منافع)۔

بریخت کے تھیٹر کے بارے میں امتیازات درحقیقت شاعری کی تین ممکنہ اقسام میں امتیازات ہیں۔ مثلاً داخلیت اور معروضیت کے درمیان توازن کے سلسلے میں، بریخت کی بوطیقا کے مطابق بھی معروضیت (رزمیہ) یا داخلیت (غنائی) کے درمیان کسی کی بھی فوقیت یا دونوں میں توازن نظر آسکتا ہے۔ مدر کریج، سینورا کرار، گلیلیو، مولر اور دوسرے ڈرامائی کردار حقیقت میں معاشی قوتوں کا نشانہ ہیں اور اپنی باری پر وہ بھی حقیقت پر اثر انداز ہوتے ہیں۔ دوسرے کھیلوں "شیشر آن کی نیک خاتون" میں شوئی تا یا " وہ، جو ہاں کہتا ہے" میں گیلی گے کے کردار ایسے ہیں جن میں معروضیت کا ترجمان ہونے کے رجحان غالب ہیں اور ان کرداروں کی معروضیت، اظہار میں واضح اور صاف ہونے کے مقابلے میں سکڑے دکھائی دیتے ہیں۔ دوسری انتہا یہ ہے کہ غنائی کرداروں پر معروضیت بغیر کسی دباؤ کے حاوی نظر آتی ہے "شہروں کا جنگل" اور اظہاراتی EXPRESSIONISTIC کھیل) اظہاراتی طریقہ، حقیقت کے اظہار کا داخلی طریقہ ہے۔

جہاں تک حرکت، وقت اور مقام کی اکائی کا تعلق ہے، غنائی، اظہاراتی اور سرئیلسٹ انداز کے کھیلوں کے لئے اس اکائی کی کوئی اہمیت نہیں ہوتی۔ (عموماً الزبیتھی اور شیکسپیری کھیلوں میں بھی یہ اکائی ضروری متصور نہیں کی گئی) بریخت اور دوسری جن ضروریات پر زور دیتا ہے۔ وہ ڈرامے کے لئے تو مناسب ہوتی ہیں لیکن غنائیے اور رزمیہ میں موجود نہیں ہوتیں کیونکہ ان دو ہیئتوں کے لئے نامناسب ہوتی ہیں۔ مادی اور ہیگیری بوطیقا (مارکسی، ہیگلی) پر بھی یہی بات صادق آتی ہے۔ دوسری ضروریات جن کی طرف بریخت اشارہ کرتا ہے۔ وہ ڈرامے کی انواع میں شامل ہیں نہ کہ ہیگلی یا مارکسی / بریختی بوطیقا میں۔ ارتقا تسلسل میں ہو یا پھلانگوں میں؟ سٹرنڈ برگ کے کھیل "خوش قسمت پیٹر کا سفر" میں حرکت مسلسل نہیں ہے۔ (کردار، جانوروں وغیرہ میں سرئیلی انداز سے ڈھلتے ابھرتے رہتے ہیں) اکثر کٹر آئیڈیلسٹ کھیل، معروضیت سے لاتعلق

ہوتے ہیں۔ ایک منظر کے ساتھ دوسرے منظر کے انسلاک کا منطقی جواز "ڈرامائی" انداز کے لئے تو درست اور ضروری ہے لیکن غنائی یا رزمی تخلیقات کے لئے اس کی موجودگی ضروری نہیں۔ بریخت، اپنے کرداروں کے اعمال کے لئے ایک سائنسی تجسس کی نشان دہی کرتا ہے، بیمار ذہنیت کے تجسس کی نہیں اور یہ تخصیص قطعی طور پر اضافی معنوں میں ہے۔ یہ کہنا غلط ہوگا کہ ازدک کے مقدمے کے نتائج کے لئے تجسس پیدا نہیں ہوتا۔ (کہ بچہ بالآخر کس کے پاس رہے گا، اس بچے کی حقیقی ماں کون ہے؟ بیمار ذہنیت کا تجسس اپنی مکمل شکل میں صرف پراسرار سنسنی خیز قسم کے ناولوں، ڈراموں اور فلموں ہی میں پایا جاتا ہے۔ جس طرح ازدک (یا مدر کریج کی گونگی بہری بیٹی) کے لئے تذبذب اور تجسس پیدا ہوتا ہے۔ اسی طرح ابسن بھی "عوام کا دشمن" میں لبرل بورژوا نظام کی نوعیت کے لئے سائنسی تجسس پیدا کرتا ہے۔

بریخت کے ہاں ایک اور مسئلہ (جو زیادہ واضح نہیں) تصفیہ طلب نظر آتا ہے۔ یہ کہ کھیل میں محض اشاروں سے کام لیا جانا چاہیئے یا دلائل سے۔ بریخت کو بہتر طور پر سمجھنے کے لئے ہمیں یہ یاد رکھنا پڑے گا کہ فن کا یہ فرض نہیں کہ وہ صرف حقیقت کو پیش کر دے بلکہ یہ بھی ضروری ہے کہ اپنی پیش کش میں انکشاف کرے۔ چیزیں حقیقت میں کیا ہیں اور اس کا اظہار کیسے کیا جا سکتا ہے؟ اور کس کے لئے؟ ان سوالوں کا بہترین جواب خود بریخت ہی فراہم کرتا ہے۔

"میں یہ نہیں کہتا کہ وہ ڈرامہ نگاری جسے میں "غیر ارسطوئی" کا نام دیتا ہوں۔ اور اس کے ساتھ ساتھ اداکاری کا رزمیہ انداز ہی مسائل کا واحد حل ہیں۔ لیکن ایک بات صاف عیاں ہے کہ آج کی دنیا، آج کے لوگ صرف ایک انداز سے بیان کئے جا سکتے ہیں۔ یہ دنیا خود میں تبدیلی کا جوہر رکھتی ہے اور اس کی قلبِ ماہئیت ہو سکتی ہے۔"

ارسطو کے مطابق احساس باہمی (تماشائی اور اداکار کے درمیان) وہ جذباتی بندھن ہے جس میں دو بنیادی جذبے موجود ہیں ــــــ ترحم اور خوف۔

ضروری نہیں کہ یہ مشترکہ احساس (احساس باہمی) صرف ترحم اور خوف ہی کے جذبوں سے

متشکل ہو۔ یہ اور جذبوں کے باعث بھی پیدا ہو سکتا ہے۔ احساسِ باہمی کا لازمی جزو صرف یہ ہے کہ تماشائی اپنی اداکاری کی صلاحیت کو سٹیج پر اداکاری کرتے اداکار میں "منتقل" کر دے اور اس کا اپنا ردِ عمل انفعالی ہو جائے۔ ارسطو کے مطابق احساسِ باہمی، ایتھوس کا نتیجہ ہوتا ہے لیکن کردار کی سوچ / تماشائی کی سوچ DIANOIA کو روشن خیالی سے بھی ابھارا جا سکتا ہے۔ بریخت کہیں بھی جذبے کا مخالف نہیں۔ البتہ یہ ضرور کہتا ہے کہ خیالی پیکری تخلیقات میں جذبہ اپنے وسیلے سے اپنے ہی لئے متحرک ہوتا ہے۔ جو جذباتی بدمستیوں ORGIES پر منتج ہوتا ہے۔ جب کہ مادیت کی بوطیقا میں صرف یہی مقصد نہیں بیان کیا جاتا کہ دنیا کی تفسیر ہی کی جانی چاہیئے اور بس۔ بلکہ ارفع مقصد تو یہ ہونا چاہیئے کہ دنیا کی قلبِ ماہیئت کر کے رہنے کے قابل کیسے بنایا جائے۔

اچھا احساس باہمی سمجھنے کی قوت کو مفلوج نہیں کرتا بلکہ سمجھنے کی قوت کا تقاضا کرتا ہے تاکہ منظر کو جذباتی بدمستی میں منتقل ہونے سے بچایا جا سکے —— تماشائی کو اس کے "معاشرتی گناہ" کی تطہیر سے بچایا جا سکے۔ دراصل بریخت یوں جذبے / جذباتیت کو قبول ہی نہیں کرتا بلکہ اصرار کرتا ہے۔ البتہ جذباتی بدمستی کی مذمت کرتا ہے۔ اس کے لئے جدید سائنس کو جذبات سے منہا کرنا حماقت ہے۔ اور جذبے کا لاعلمی کے بجائے علم کی پیداوار ہونا ضروری سمجھتا ہے —— علم کا حصول ایک جذباتی تجربہ ہے اور اس سے پیچھا چھڑانے کی کوئی ضرورت نہیں۔ لیکن لاعلمی بھی تو جذبات پیدا کرتی ہے۔ مخالفت ایسے جذبات کی ہونی چاہیئے۔ مدر کریج جب ایک ایک کر کے بیٹے جنگ کی بھینٹ چڑھا دیتی ہے تو کیا جذبات قابو میں رہ سکتے ہیں؟ آنسو قدرتی طور پر بہہ ہی نکلتے ہیں۔ لیکن آنسو اس بنا پر نہیں بہنے چاہئیں کہ مقدر نے اس کے بیٹے ہضم کر لئے بلکہ جنگ اور جنگ کی تجارتی وجوہ کے خلاف ان آنسوؤں کو سیلِ رواں بن جانا چاہیئے کہ دراصل یہی وہ عفریت ہے جس نے اس کے بیٹے ہضم کر لئے —— مختصراً یہ کہ بریخت نہیں چاہتا کہ تماشائی تھیٹر میں داخل ہوتے وقت دل تو اپنے ساتھ لے آئیں لیکن دماغ

باہر تھیٹر کے دروازے پر ہی چھوڑ آئیں۔ ہیگل چاہتا ہے کہ ڈرامائی تخلیق کے مدوجزر اپنے اختتام پر پہنچ کر اطمینان کی حالت پر منتج ہونے چاہئیں۔ ارسطو بھی یہی کہتا ہے کہ جب المیے کے آخر میں آفات کے وسیلے سے المیہ خامی کی تطہیر ہو جاتی ہے تو سکون کا لوٹ آنا ضروری امر ہے اور پھر سے توازن قائم ہو جاتا ہے —— یعنی دونوں فلسفیوں کے لئے دنیا کا اپنے "دائمی توازن" کی طرف واپس آنا ضروری ہے۔ تاکہ طمانیت اور سکون کا دور دورہ برقرار رہ سکے۔ برےخت چونکہ مارکسی ہے، اس لئے ڈرامائی تخلیق کا توازن / طمانیت / سکون پر اختتام پذیر ہونا اس بات کی دلیل ہے کہ ڈرامہ نگار صرف جیت PRAXIS کو برقرار رکھنا چاہتا ہے۔ اس کے برعکس ڈرامائی تخلیق کے لئے ضروری ہے کہ معاشرے کی قلبِ ماہیئت کے لئے وہ ان طریقوں، ان وجوہ کو ظاہر کرے جن کے باعث معاشرے کے لئے اپنا توازن کھو دینا اٹل ہو جاتا ہے اور یہ بھی بیان کرے کہ اس قلبِ ماہیئت کے عمل کو تیز کس طرح کیا جا سکتا ہے۔ ایسا تھیٹر جو سماج میں تبدیلی پیدا کرنے والوں ہی کی قلبِ ماہیئت کر دیتا ہے، اس میں طمانیت اور سکون کیسے آ سکتا ہے۔ توازن کیسے قائم رہ سکتا ہے۔ ارسطو اور ہیگل ڈرامے کے اختتام پر تماشائی کو تھپکی دے کر سلانے کا اہتمام کرتے ہیں۔ لیکن برےخت چاہتا ہے کہ ڈرامے کے اختتام پر تماشائی کے عمل کا آغاز ہو اور توازن معاشرے کی قلبِ ماہیئت کے بعد پیدا ہو نہ کہ فرد کی جائز طلب اور ضروریات کے لئے تمناؤں کا اخراج (تطہیر) کرے۔

اگرچہ برےخت کے کھیل "سینورا کرار" اور "انفلیں" کو ارسطوئی کھیل کہا گیا ہے کہ ارسطو کے ساختیاتی نظام کے تمام تقاضے پورا کرتا ہے۔ لیکن ایک اہم ترمیم اس "ارسطوئی کھیل" کو غیر ارسطوئی بنا دیتی ہے کہ ہیروئن کی "خامی" سے ارسطوئی معنوں میں تطہیر کے ذریعے نجات حاصل نہیں کی گئی۔ یعنی ان جذبات کی تطہیر جو معاشرتی تبدیلی لانے کے لئے ضروری ہوتی ہے۔ البتہ سینورا کرار اپنی بے عملی کی تطہیر ضرور کر دیتی ہے۔ اپنی لاعلمی کی وجہ سے وہ ایک منصفانہ جدوجہد کے حق میں خود کو عمل کرنے پر آمادہ نہیں کر سکتی۔ لہٰذا وہ غیر جانبدار رہنے کی کوشش کرتی ہے۔ غیر جانبداری میں اس

کا ایقان ہے لہٰذا اپنے قبضے میں لی ہوئی رائفلیں وہ کسی کے بھی حوالے کرنے سے انکار کر دیتی ہے۔
" المیہ ہیرو (ارسطوئی) اپنے عمل کے امکان کو کھو دیتا ہے۔ لیکن جب کردار کا حاصل کیا ہوا علم اس کی ذاتی خامی کے بجائے (کہ اس میں کوئی خامی نہیں ہے) معاشرتی خامیوں کی نشاندہی کرتا ہے تو سینورا کرار ایک فیصلہ کرتی ہے (ارسطوئی تقاضوں کے برعکس) اور اس پر عمل درآمد شروع کر دیتی ہے، خانہ جنگی میں عملی طور پر شامل ہو کر ـــــ دبریخت نے اپنی ایک نظم ـــــ ON EVERY DAY THEATRE ء۱۹۲۰ میں بڑی خوبصورتی میں تھیٹر کے بارے میں اپنے خیالات کا اظہار کیا ہے۔ اسے بھی پڑھ لیا جائے تو کوئی مضائقہ نہیں۔

دراصل احساسِ باہمی کی کارکردگی (جو احساس دلائے بغیر عمل پذیر ہوتی ہے) میں دو افراد ایک دوسرے کا عکس ہوتے ہیں۔ ایک حقیقی (تماشائی) اور دوسرا فرضی (کردار) ان دو کے مطابق ہی دو کائناتیں وضع کی جاتی ہیں۔ پھر دونوں میں سے ایک حقیقی (تماشائی) کا سر پکڑ کر دوسرے (فرضی / کردار) کے سامنے جھکا دیا جاتا ہے۔ یعنی حقیقی انسان اپنی فیصلہ کرنے کی قوت کو اپنی پرچھائیں، اپنے عکس کے حوالے کر دیتا ہے۔ اس قسم کے کھیلوں میں خباثت ہوتی ہے کہ جب جیتا جاگتا انسان انتخاب کرتا ہے تو وہ ایک حقیقی زندہ صورتِ حال کو منتخب کرتا ہے۔ لیکن جب کردار انتخاب کرتا ہے (اور تماشائی کو انتخاب کرنے کے لئے اکساتا ہے) تو وہ انتخاب ایک فرضی، جعلی، غیر حقیقی صورتِ حال میں کرتا ہے۔ جس میں حقیقتوں کی وہ گھمبیرتا، پیچیدگیاں اور کنائے نہیں ہوتے جو حقیقی زندگی پیش کرتی ہے۔ نتیجتاً اس وسیلے سے حقیقی انسان / تماشائی ایک غیر حقیقی، فرضی انسان / کردار کو غیر حقیقی صورتِ حال اور معیار کے مطابق انتخاب کرتا ہے۔ دو کائناتوں کا انطباق (حقیقی اور فرضی) بھی اپنے جبری اثرات رکھتا ہے۔ تماشائی ایک افسانوی تجربے سے گزرتا ہے اور اس کے اجزا کو اپنے اندر جذب کر لیتا ہے۔ تماشائی کہ جو ایک زندہ، حقیقی فرد ہے، اسے ہی حقیقت اور زندگی کے طور پر قبول کر لیتا ہے، جسے ایک فن پارے میں فنی پیش کش کے طور پر پیش کیا جاتا ہے۔ اسے جمالیاتی انجذاب OSMOSIS

کہا گیا ہے۔ یہ احساسِ باہمی اس وقت بھی کرشمہ دکھاتا ہے جب تماشائی کی حقیقی کائنات اور سٹیج کی فرضی کائنات کا باہم تصادم ہوتا ہے۔ (سنسرشپ کا نظام اسی لئے نافذ کیا جاتا ہے کہ کہیں تماشائی کی کائنات پر حاکم طبقوں کے لئے ناقابلِ قبول کائنات کا انطباق نہ ہو جائے۔) کوئی عشقیہ کہانی بظاہر کتنی ہی سادہ کیوں نہ ہو، اس میں یہ امکان ہمیشہ رہتا ہے کہ کہیں یہ کہانی کسی اور کائنات کی اقدار کا وسیلہ نہ بن جائے۔ جو تماشائی کی کائنات نہیں ہے۔ میرا ایمان ہے کہ امریکی پروڈیوسروں نے تیسری دنیا کو اپنی سیاسی، نیم سیاسی فلموں کے بجائے عشقیہ موضوعات والی فلموں کے ذریعے سے زیادہ برباد کیا ہے۔ "لَو سٹوری" قسم کی بظاہر بےضرر اور معصوم کہانیاں زیادہ خطرناک ہوتی ہیں کہ ان کا نظریاتی تاثر بین السطور رفتہ رفتہ سرایت کرتا ہے۔ (رومانوی ہیرو رومانوی ہیروئن کی محبت جیتنے کے لئے انتھک کاوشیں کرتا ہے "بُرے مالک" کی "اصلاح" ہو جاتی ہے۔ اور ہیرو ہیروئن کے لئے تو وہ نیک بن جاتا ہے لیکن باقیوں کے لئے وہ BOSS ہی رہتا ہے) - یوں سرمایہ دارانہ سماج اپنے ذرائع ابلاغ (خصوصاً فلم، ٹی وی اور ڈرامے) کے ذریعے سے اپنی اقدار کو آہستہ آہستہ ہمارے اندر یوں داخل کرتا ہے کہ ہمیں اس کا احساس تک نہیں ہوتا اور یوں تیسری دنیا کے نہتّے لوگ، ایک دوسرے کے ساتھ مقابلے کی جستجو اور منظم، باربط اور جابر سماج (اندرونِ ملک ان کے گماشتوں) کے سامنے بے بس ہوتے ہیں اور اس سماج کا اثر نفوذ ہم میں یوں سرایت کرتا ہے جیسے جیسے باریک جھلّی کے آر پار مختلف حلول، یعنی احساسِ باہمی کی وساطت سے نہیں بلکہ سرائتی تحلیل و انجذاب کے عمل OSMOSIS کے ذریعے سے۔

ڈرامے (سٹیج، ٹی وی، فلم) کے اغراض و مقاصد اور اس کی مختلف صورتوں کے اس (تفصیلی؟) جائزے کے بعد آسانی سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ڈرامہ حاکم طبقوں کے ہاتھوں میں ایک ایسا آلہ ہے جس سے نہ صرف معاشرے کا درجۂ حرارت معلوم کیا جاتا ہے بلکہ

اسی آلے کو درجۂ حرارت اپنی مرضی کے مطابق کنٹرول میں رکھنے کے لئے بھی استعمال کیا جاتا ہے۔ لیکن جب مظلوم طبقے اس آلے کے استعمال کا بہترین طریقہ جان جاتے ہیں تو یہی آلہ اُن کے ہاتھوں میں انقلابی ہتھیار بن جاتا ہے۔ ظاہر ہے کہ موخرالذکر قسم کے ڈرامے کی ایسی جگہوں پر/ ایسے لوگوں کو ضرورت نہیں ہوتی جو حالات میں تبدیلی کے خلاف ہوتے ہیں۔ ان میں وہ حکومتی ادارے بھی شامل ہیں جو پیش کش کے سرکاری، نیم سرکاری اداروں کو اور پرائیویٹ اداروں کو سخت سنسر کے ذریعے سے) کنٹرول میں رکھتے ہیں۔ اور وہ ناظرین/ تماشائی بھی شامل ہیں جو اپنے آپ کو (ڈرامے کے) فرضی، جعلی، مستعار ایکشن کے حوالے کر کے اپنے آپ کو انفعالی حیثیت کے حوالے کر دیتے ہیں۔ اس لئے قلب ماہیئت کا جوہر رکھنے والے کھیلوں کو ہر دو فریقین کی طرف سے اکثر مسترد کر دیا جاسکتا ہے۔ اگر تبدیلی چاہنے / تبدیلی لانے والا ڈرامہ (تھیٹر) "سول لائنز" کے بجائے ایسے علاقوں میں کیا جائے جہاں کے باشندے معاشرے میں تبدیلی چاہتے ہوں تو نہ صرف کہ ایسے تھیٹر کو نہ صرف قبول جائے گا بلکہ ایسے تھیٹر کے مقاصد بھی حاصل کئے جاسکیں گے۔ یعنی ان علاقوں میں تھیٹر جہاں کے باسی بھوک، افلاس، بیماری، استحصال، ظلم اور جبر کی دنیا کو تبدیل کر کے ان اذیتوں سے پاک دنیا، نئی دنیا کو آباد کرنا چاہتے ہیں۔ ایسی صورتِ حال میں تھیٹر کے ساتھ ان "لوازمات" کا ہونا قریباً ناممکن ہے جو سول لائنز ایریا میں ایک خوبصورت تھیٹر میں جدید سامان کے ساتھ ڈراموں کی پیش کش کا خاصا ہوتا ہے ——— اس لئے اس قسم کے ڈراموں کے کسی حد تک "اسی قدیم" تکنیک کی تجدید ضروری ہو جاتی ہے جو "قدیم یونانی تھیٹر" سے پہلے موجود تھی۔

شروع شروع میں تھیٹر، میلہ تھا، ضیافت تھا، کارنیوال تھا، ایک بے ساختہ "گیت" تھا۔ جو آزاد لوگ کھلی فضاؤں میں "گاتے" تھے۔ (یہ مخصوص مذہبی رسوم ورواج والے "تھیٹر" سے بھی ذرا پہلے کی بات ہے۔) بعد میں اشرافیہ / حاکم طبقوں نے "تھیٹر" پر قبضہ کر لیا اور تقسیم کر دینے والی دیواریں کھڑی کر دیں۔ سب سے پہلے لوگوں کو تقسیم کیا گیا۔ یعنی اداکاروں اور

تماشائیوں میں بانٹ کر دی۔ پھر اداکاروں میں بھی "ہیرو" کی تخصیص کر دی گئی اور یوں جبر نے "ذہنی تلقین" کا آغاز کیا۔ آج کی دنیا میں مجبور اور مظلوم عوام خود کو آزاد کر رہے ہیں اور اس حوالے سے ایک مرتبہ پھر تھیٹر کو "واپس" لے رہے ہیں جس کے لئے تھیٹر کی دیواروں کو بھی مسمار کرنا ضروری ہے۔ تماشائی پھر سے اداکار بننے لگا ہے اور کردار کو، جو پیشہ ور اداکار کی ذاتی ملکیت بن گیا تھا۔ اس سے واپس لے رہا ہے اور یوں ایک بار پھر تماشائی / عوام تھیٹر میں بھی اور معاشرے میں بھی "ہیرو" بن رہے ہیں۔

"—— اور ایک ڈرامہ، نوٹنکی کی فارم کو لے کر آج کے سیاق و سباق کے ساتھ لکھنے کی کوشش کی ہے۔ یہ فارم میرے لئے بھی نئی ہے۔ یہ ڈرامہ کسی ایئر کنڈیشنڈ ہال میں نہیں کھیلا جائے گا۔ "ناچ" گاؤں سے بھرپور کھلی کھلی جگہوں پر کھیلیں گے۔ تماشائیوں کی شمولیت کے ساتھ ٹکٹ بہت سستے رکھیں گے ——" (میرے نام بمبئی سے ساگر سرحدی کے خط کا اقتباس) بھارت میں "عوامی تھیٹر" کے بارے میں بوجوہ اور کچھ کہنے سے گریز کروں گا۔ بس اتنا کہہ دینا کافی ہے کہ جنوبی ہند اور مغربی بنگال کے علاقوں میں تھیٹر کی یہ "قدیم" فارم قبولِ عام کی حیثیت حاصل کر چکی ہے اور سٹریٹ کارنر تھیٹر میں جن نٹیا منچ، پرایوگ اور دھیلا دکشت سمیتی لیے گروپ مقبولِ عوام ہو چکے ہیں۔ البتہ دیگر ایشیائی ممالک، فلپائن، جنوبی کوریا، تھائی لینڈ انڈونیشیا اور جاپان کے عوامی تھیٹر کا جائزہ لینے میں کوئی قباحت نہیں۔

فو بائن باورز (امریکی ماہر ڈرامہ) اپنے ۱۹۵۶ء کے ایک مضمون "مشرق میں تھیٹر" میں رقم طراز ہے: "جدید انڈونیشیائی تھیٹر جس کا آغاز دوسری عالمگیر جنگ کے دوران ہوا تھا، ابھی تک اپنے آپ کو شوقیہ (AMATURE) بنیادوں سے آزاد نہیں کرا سکا۔" یہ صرف سیکارنو کے انڈونیشیا کے بارے میں رائے نہیں بلکہ آج بھی اکثر مغربی ماہرین کی رائے یہ ہے کہ مغربی معیار کے تھیٹر نے ابھی تک ایشیا میں جنم ہی نہیں لیا۔ (جیسے چین اور جاپان ایشیا میں شامل نہیں)۔ بہرحال "شوقیہ" سے ان کی مراد غالباً یہ ہے کہ چونکہ ایشیا کا تھیٹر مجموعی طور پر

مغربی جدید ٹیکنالوجی سے لیس نہیں۔ اس لئے بہت پیچھے ہے۔ میرا خیال ہے کہ ایشائی تھیٹر کا مسئلہ یہ نہیں کہ اپنا پیچھا "شوقیہ" کی بنیادوں سے کیسے چھڑائے۔ (میں تو یہ تک سمجھتا ہوں کہ یہ "شوقیہ" تھیٹر ہی ہے جو "پیشہ وروں" کے ہاتھوں سے تھیٹر کو ذلت سے بچا سکتا ہے) بلکہ مسئلہ یہ ہے تھیٹر کو محض ایک "کلچرل فارم" کے طور پر نہ لیا جائے کہ جس میں پیشہ ور لوگ ہی حصہ لے سکیں بلکہ یہ ایک ایسی کلچرل فارم ہونی چاہیئے کہ جس کے ذریعے سے عوام مکمل طور پر اپنا اظہار کر سکیں۔

انگلستان امریکہ وغیرہ میں نوجوان انقلابیوں نے گلی کی نکڑ "تھیٹر دریافت کیا اور اسے (ایجی ٹیشن پروپیگنڈہ) AGIT-PROP کا نام دیا۔ لاطینی امریکہ کے بیشتر ممالک (برازیل چلی، پیرو وغیرہ) میں سائنسی بنیادوں پر عوامی تھیٹر ظہور پذیر ہو چکا ہے۔ جس کا ذکر (خاص طور پر ساخت کے بارے میں) بوآل نے اپنے لیکچروں میں بڑی وضاحت سے کیا ہے۔ جاپان میں اس قسم کا تھیٹر بلیک ٹینٹ تھیٹر گروپ ۷۱/ ۶۸، ٹوکیو میں اسی انداز سے کام کر رہا ہے۔ ایشیائی تھیٹر کا ذکر کرتے ہوئے اس گروپ کا ایک رکن تسونو کیتا رو اپنے مضمون "طنز کے پتھر" میں بیان کرتا ہے کہ ۱۴ اکتوبر ۷۶ء کو تھماست یونیورسٹی (بنکاک) میں سیاسی نوعیت بے ساختہ کھیل پیش کیا۔ اس پیش کش اور بعد میں پیش آنے والے واقعات نے انہیں بے ساختہ تھیٹر کی اپنے طور پر تخلیق کردہ (کلچر کے حوالے سے) جڑیں عصری ایشیائی معاشرے میں کتنی گہری ہو گئی ہیں۔ اس سے بیشتر ۱۹ ستمبر کو تھانوم (تھائی لینڈ کا آمر جسے انقلاب، اکتوبر ۷۲ء کے دوران جلاوطن کر دیا گیا تھا۔) بھکشو کے بھیس میں تھائی لینڈ واپس آگیا تھا۔ اس کی آمد کے بعد دو محنت کش جو تھانوم کی دوبارہ جلاوطنی کے مطالبے کے اشتہار لگا رہے تھے، پولیس کے ہاتھوں قتل ہو گئے۔ تھماست یونیورسٹی میں طلبا کئی روز تھانوم کی آمد اور کارکنوں کے قتل کے خلاف مظاہرے کرتے رہے۔ پھر ۴ اکتوبر کو سہ پہر کے وقت لان پو چوک میں انہوں نے اپنا بے ساختہ کھیل پیش کیا۔ اس کھیل کے دو حصے تھے۔ پہلے حصے میں ایک لڑکی،

تھانوم کی طرح بھکشو لباس میں، ہاتھ میں کھلونا سٹین گن لئے آتی اور تین برس پہلے کے اکتوبر
انقلاب کا منظر پیش کیا۔ (اس انقلاب میں تھانوم کے بیٹے میجر نارونگ نے فضا میں ہیلی کاپٹر سے
احتجاجیوں پر گولیاں چلائی تھیں۔) اور دوسرے منظر میں تھانوم کے ہاتھوں دو احتجاجی محنت
کشوں کو قتل ہوتے دکھایا گیا تھا۔ طلبا نے یہ کھیل ڈرموں پر تختے رکھ کر بنائے سٹیج پر
دو مرتبہ پیش کیا۔ (اگلی صبح بنکاک کے ایک اخبار نے پہلے صفحے پر ایک تصویر چھاپی جس میں
ایک طالب علم کو گلے میں پھندا ڈال کر لٹکتا دکھایا گیا تھا۔ لیکن اخبار والوں نے بوجوہ اس
طالب علم کے چہرے کے بجائے ولی عہد وجیرا لارکون کا چہرہ چھاپ کر پیش کیا۔ جس سے یہ
کہنا مقصود تھا کہ طالب علم، ولی عہد کو پھانسی پر لٹکانا چاہتے ہیں۔ اس جعلی تصویر کو بہانہ
بنا کر فوج، پولیس اور دائیں بازو والوں نے مل کر تھاماست یونیورسٹی کا گھیراؤ کر لیا اور ۶
اکتوبر کو گولی چلنی شروع ہو گئی اور اگلے پانچ گھنٹوں میں طلبا سمیت دو سو سے زائد لوگ موت
کے گھاٹ اتار دیئے گئے۔ اس دن کو "خونیں بدھ وار" کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔) کھیل
کرنے والے طلباء گرفتار کر لئے گئے۔ اور انہیں عبرتناک سزائیں دی گئیں۔ ان تین روزہ
کے واقعات سے پتہ چلا کہ تھائی معاشرے میں تھیٹر کتنی اہمیت اختیار کر گیا ہے! یعنی اس
تھیٹر کو حکومت کا تختہ الٹنے کے اہل سمجھ لیا گیا ہے۔ وہ لوگ جنہوں نے یہ کھیل پیش کیا "پیشہ ور"
نہ تھے، طلبا، مزدور اور کسان تھے۔ دراصل وہ معاشرے جو اپنے اوپر نافذ جابرانہ،
استعماری اور استحصالی نظام کے خلاف جدوجہد میں مصروف ہوتے ہیں۔ ان کا ردِ
عمل صورتِ حال کے مطابق بہت جلد اور خشگی سے متعین ہوتا ہے۔ یہ لوگ واقعات کی اہمیت
کو سادہ اور کنکریٹ طریقے سے سمجھتے ہیں اور دوسروں تک اپنا ادراک پہنچانے کے لئے
ڈرامے کا وسیلہ اختیار کرتے ہیں۔ ہمیں ڈرامے / تھیٹر اور معاشرے میں اس قسم کا تعلق ان
فضا میں نظر نہیں آئے گا جہاں ڈرامہ ایک بے ضرر "کلچرل اشیائے صرف" میں سے ہو گیا ہے۔
جسے اداراتی تھیٹر، پیشہ وروں کے ذریعے پیش کرتے ہیں۔ ایسی فضا میں ڈرامے کے وسیلے

سے عوام کی قوتِ اظہار کو سلا دیا جاتا ہے۔ تاکہ عوام "صارفین" کی مخصوص انفعالیت میں مبتلا رہیں۔ اسی لئے ان صورتوں میں ڈرامہ چاہے کتنا ہی "بغاوت پسند" کیوں نہ ہو (ارسطوئی حوالوں سے) ناتواں اور بے ضرر ہو جاتا ہے اور ایسے ڈراموں کو رجعت پسند قوتیں / حاکم طبقے اپنے لئے کبھی خطرہ نہیں سمجھتے۔ "خطرناک" ڈرامے تو "خطرناک" لوگ اپنے لئے تخلیق کرتے ہیں جن کی انہیں جدوجہد کے لئے / جدوجہد کے دوران ضرورت ہوتی ہے۔ اس سے پتہ چلتا ہے کہ کھیل پیش کرنے کی استعداد اور اس سے حاصل کی ہوئی مسرت صرف "پیشہ وروں" ہی کی ملکیت میں نہیں، عوامی جدوجہد کے لئے بھی ڈرامہ ایک ایسی پُرزور، قائل کر دینے والی، ہیئت ہے کہ جس کے ذریعے سے انقلابی تحریک کے اصول اور مقاصد دوسروں تک بڑے تاثر سے پہنچائے جا سکتے ہیں۔

اس عمل کے دوران میں ایشیا کے ہر اس حصے میں جہاں عوام اپنے حقوق کے حصول کے لئے جدوجہد کر رہے ہیں۔ آزادی کے ڈراموں کی ایک نئی دنیا نظر آتی" (گیتارد)۔ تھائی لینڈ پر ہی موقوف نہیں۔ کوالالمپور، انڈونیشیا میں ڈرامہ نویس، ہدایت کار رینڈرا، فلپائن میں باہن سروانٹیز (باری کادوہ) جنوبی کوریا میں کم جی ہا (جنوگی) اور جاپان میں جینز ساٹی شین (آدمی کا گھر) زندہ تھیٹر کا ثبوت ہیں اور اپنی جدوجہد کے حوالے سے اپنے اپنے وطن کی جیلوں میں آتے جاتے رہتے ہیں کہ حاکموں کے لئے کوئی ایسی حرکت قابلِ قبول نہیں ہوتی جو ان کے "معمولات" میں نہ صرف رخنہ ڈالے بلکہ انہیں چیلنج کرنے پر تل جائے۔

ایشیا اور لاطینی امریکہ میں اس نوع کے تھیٹر کے بارے میں جان کر یہ انکشاف ہوتا ہے کہ کلچر محض رجعت پسندوں کے ہاتھوں ہی میں "طاقت" نہیں ہے۔ بلکہ تبدیلی کی خواہش رکھنے والے / تبدیلی کے لئے جدوجہد کرنے والے بھی اس طاقت کا شعور رکھتے ہیں اور اس کو استعمال کرنا جانتے ہیں۔ سیاسی انقلاب اور کلچرل انقلاب لازم ملزوم ہوتے ہیں کہ عوام فخر اور مسرت کے ساتھ اپنی ذات کے اظہار کی قوت اور وسیلے اپنے جابر حاکموں

سے واپس لیتے ہیں۔ عوام کا کلچرل ورثہ ان کی تعمیرِ نو کا واسطہ بنتا ہے۔ اور یوں وہ اپنی زندگیوں میں ایک ایسا خطہ تخلیق کر لیتے ہیں جس پر اندرونی یا بیرونی طاقتیں آسانی سے حملہ آور نہیں ہو سکتیں۔

حکمتی اداروں کی تعمیر کردہ دیواروں کو گرانے کے لئے ہمارے طریقے ان فرسودہ طریقوں سے بالکل مختلف ہیں۔ جو ہمارے پیش روؤں نے یورپ / مغرب کی "کامل ڈرامہ ٹرجی" کی کامل بندر نقل میں اختیار کئے تھے۔ "کامل سامان" کی درآمد کی بجائے اب ہم ایشیا میں ہونے والے کھیل کا بغور مطالعہ کرتے ہیں اور یہ سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں کہ عوام کے درمیان متنوع رشتوں کو دوبارہ کیسے زندگی سے روشناس کرایا جائے۔ عوام کی قوتِ گفتار اور "ایکشن" کو کیسے منظم کیا جائے۔ روایت کو کیسے پرکھ کر اس کا وارث بنایا جائے اور تحریک کو کن خطوط پر پھیلایا جائے کہ ہم سب ایشیائی مل کر اپنے لوگوں کے اپنے تھیٹر کے لئے کلچر کی تشکیل و تنظیم کر سکیں۔

("ظفر کے تھیٹر" گنبارد، جاپان)

باادب، باملاحظہ، ہوشیار

پنڈارے اور عہد نامہ

ادیب اور عصر

تخلیقی غلامی اور سیاسی اندیشیاں

"قومی تشخص اور ثقافت" کا مسئلہ اور حکمتِ بے عملی

باادب، باملاحظہ، ہوشیار

فرد کی ذلت، تنہائی، بے بسی، بے سروسامانی، احساسِ پشیمانی، قنوطیت، انسان کی بے حقیقتی، گھٹن، مایوسی اور بحران سے پیدا شدہ ردِ عمل بعض حالتوں میں اس صورتِ حال کے خلاف، شدید احتجاج، بعض اوقات اس صورت کو قبول کر کے اس سے خود رحمی کا شکار ہونا اور تلذذ حاصل کرنا بعض کیفیات میں اس صورتِ حال کی محض نشاندہی، غیر جذباتی، معروضی ذہنی جستجو، دریافت کرنے کی، جسے جراحی کی اصطلاح میں EXPLORATORY LAPRATOMY کہتے ہیں کہ جب پیٹ کے درد کے معائنے کے سب طریقے درد کا راز افشا کریں تو چاک کر کے دیکھا جائے، اندر ہے کیا جو اذیت ناک ہے کہ جس کا پتہ درجہ حرارت ناپنے والا آلہ تھرمامیٹر نہ کوئی اور امتحان ——— ادب لاش نہیں جسے ڈاکٹر اور اس کے چند شاگرد پتھر کے میز پہ لٹا کر پوسٹ مارٹم شروع کر دیں۔ ادب بیماری نہیں۔ بلکہ بیماری کا ردِ عمل ہے۔ وہ دوا بھی نہیں۔ جس کے استعمال کے لئے اوقات اور مقدار کی پابندی ہاتھ کی جاتی ہے۔

ادب درجہ حرارت ہے اپنے ملک کا ——— اپنی قوم کا ——— وہ اس کی صحت اور علالت کی خبر دیتا رہتا ہے"۔[۱]

فرد کی ذلت، تنہائی، بے بسی، بے سروسامانی وغیرہ کے مطابق "جنسی انقلاب سے سے کر ہمارے برصغیر کے مخصوص سالات پھر جو شاید ہماری قبیل کی نوزائیدہ اقوام کا

۱۔ منٹو

مقدر ہیں) بہت کچھ لکھا جا چکا ہے۔ کہ فرد معاشرے سے خود کس طرح کٹتا ہے، کاٹ کر رکھ دیا گیا ہے۔ کس طرح اپنی ذات میں سمٹتا ہے یا سمیٹ سماٹ کر اپنی ذات میں گھسیٹ دیا گیا ہے۔

سیپ کے اندر جب کوئی ریت کا ذرہ داخل ہوتا ہے تو وہ اس کو اگلنے کی خواہش میں، اس کی رڑک سے نجات پانے کے حصول میں اپنے وجود کے تمام لعابوں سے لیس ہو کر اس پر حملہ آور ہوتا ہے۔ یہ اس کا مدافعتی عمل ہے۔ سیپ کو معلوم نہیں ہوتا کہ اس عمل سے ایک ایسی چیز جنم لے رہی ہے جو بیش بہا ہے۔ یہ ایک ایسا عمل ہے، تجریدی عمل، کہ سیپ بغیر کسی سوچے سمجھے منصوبے کے موتی کی تخلیق کرتا ہے۔ یہ اس کے REFLEXES کا نتیجہ ہے۔ جس سیپ کے REFLEXES تیز ہوتے ہیں۔ جس سیپ کا رڑک سے نجات حاصل کرنے کا عمل جس قدر شدید ہوتا ہے اور وہ اسی شدت کی دیوانگی سے اپنے لعاب کا وار کرتا ہے۔ اور اس دیوانگی میں اس قدر بڑے خوبصورت موتی وجود میں لاتا ہے۔ ادب کی تخلیق کے لمحے میں اگرچہ اس نوع کی دیوانگی کا ہونا ضروری ہے۔ لیکن انسان کے سلسلے میں بات REFLEXES سے بہت آگے بڑھ جاتی ہے۔ موتی کی تخلیق کرنے والے سیپ (کہ سیپوں کی کئی قسمیں ہیں) اور ادب کی تخلیق کرنے والے انسان میں بنیادی فرق ان کے نظامِ عصبی کا ہے۔ سیپ کا ردِ عمل اپنے قدیم نظامِ عصبی کے باعث غیر ارادی فعل یعنی REFLEXES تک محدود رہتا ہے۔ لیکن ادیب کا ردِ عمل اپنے ترقی یافتہ نظامِ عصبی کے باعث REFLEXES کے دائرے سے نکل کر CEREBRUM کے احاطے میں آ جاتا ہے۔ یوں اس کے تخلیقی عمل میں شعور کے حصے کی ابتدا ہوتی ہے۔ یہی شعور اس کے تخلیق کئے ہوئے موتی سے منعکس کرنے کے لئے سورج کی کرنوں سے رنگ (یا رنگوں) کا انتخاب کرتا ہے۔ جسے ثقہ قسم کے لوگ زاویۂ نظر سے موسوم کرتے ہیں۔ اس کے باوجود تخلیق کسی درسی علم کی محتاج نہیں۔ درسی علم محض اتنا کافی ہے کہ صفحۂ قرطاس، قلم، روشنائی

اور الفاظ کو کیونکر استعمال کیا سکتا ہے۔ قلم، کاغذ اور لفظ اسی طرح ذریعے ہیں جیسے مصوری کے رنگ، برش، کینوس، مجسمہ سازی کے لئے مجسمہ سازی کا سامان اور موسیقی کے لئے ساز۔ تخلیق کے لئے دو باتیں ضروری ہیں۔ اوّل یہ کہ انسان اس قسم کا سیپ ہو جس میں ریت کے ذرے سے جنگ کی استطاعت ہے اور دوئم یہ کہ باشعور ہو۔ جس سے موتی رنگوں کو منعکس کرے۔ اور پھر موتی تو کلچر بھی کئے جاتے ہیں لیکن سچا موتی ہی سچی تخلیق ہے سچی تخلیق ہی سچا موتی ہے۔ جس کی پہچان کے لئے اس علم کی ضرورت ہے جو محض لفظ نہیں۔ لفظوں سے اور حقیقت اور سچائی کو تلاش کرنے کا علم، جس کے ادراک کے لئے کسی بھی سیاسی پارٹی کے منشور کا مرہونِ منت ہونا قطعی ضروری نہیں۔

لیکن یہ تخلیقی عمل تو بعد میں شروع ہوتا ہے۔ سب سے پہلے تو وہ ریت کا ذرہ ہے۔ جو کابوسی حقیقت بن جاتا ہے۔

کیا یہ دنیا یہ زندگی، یہ جئے جانے کی خواہش، ہمیں ریت کے ذروں کی رڑک جو ہر لمحہ ہمارے تنفس میں کھبتی چلی جاتی ہے۔ کسی ڈراؤنے خواب، کسی کابوس کیطرح نہیں؟ جھنگائی فاقہ کشی، چیتھڑوں میں ملبوس جسم، جنسی ناآسودگی، جبر، استبداد، رشوت، چور بازاری، سمگلنگ، ابن الوقتی مصلحت اندیشی، ریاکاری، منافقت، علاقائیت، نفرت، فسطائیت، انتشار، جنگ اور انسان کے زندگی کرنے کے عزم پر لٹکتی ڈیموکلیس کی تلوار — اور پھر ہم سب کی منتظر موت! کیا یہ حقائق، ڈراؤنے خواب کی طرح غیر حقیقی نظر آتے؟ اگر حقیقت میں دنیا یہی ہے تو ان مختلف ردِ اعمال کے ذریعے جو انسانوں کی مختلف شخصیتیں متعین کرتی ہیں۔ انسان انہیں تبدیل کرنے کی خواہش کیوں کرتا ہے؟ اگر انسان انہی حقیقتوں کا حصہ ہے۔ اگر یہی حقیقتیں اس کے اندر رچی بسی ہیں تو پھر یہ انسان کے سامنے ڈراؤنے خوابوں کی صورت کیوں آتی ہیں۔ تب تو انسان کو پتہ ہی نہیں چلنا چاہیئے کہ یہ برائیاں ہیں۔ کہ ان کے تقابل کے لئے اس کے پاس کچھ نہیں۔ لیکن ہم ایک دوسرے سے محبت کرنے،

ایک دوسرے کے غموں اور خوشیوں کو سانجھ کرنے، خوشگوار بنانے، ایک دوسرے کو بہترین زندگی گزارنے میں مدد دینے کے لئے آئے ہیں۔ یہ سب کچھ کیوں؟ ہم ان تمام آدرشوں کو، خواہشوں کو حقیقتوں میں ڈھالنے کا خواب دیکھتے ہوئے، اپنے امر ہونے کا یقین رکھتے ہوئے کیوں مر جاتے ہیں۔ خوش قسمتی سے یا بد قسمتی سے یہ وہی لمحہ ہوتا ہے جب میرے ہاتھ میں قلم ہوتا ہے، ہنسی جانے کہاں غائب ہو جاتی ہے اور میں آنسوؤں کی رڑک سے نجات پانے کے لئے کاغذ پر ان کے گرد قلم کے منہ سے نکلنے لعاب سے حصار کھینچنے لگتا ہوں۔

تب وہ حقیقتیں جنم لیتی ہیں جو خوابوں کی طرح اکثر ڈراؤنے خوابوں کی طرح سامنے آتی ہیں۔ دیمی تلے، خالدہ اصغر، نکہت حسن، رفعت مرزا، مصطفےٰ کمال، سلطان غازی، سریندر پرکاش ؟ کیا ان حالات میں کوئی کہہ سکتا ہے کہ آج کا ادیب اپنے معاشرے کے سیاق و سباق میں رہ کر قلم نہیں اٹھاتا؟ کیا وہ اپنے مسائل سے رہ کر گہرے تجزیے کے بعد ان کے ذاتی مسائل نہیں رہتے۔ بلکہ درحقیقت سارے سماج کے مسائل بن جاتے ہیں۔ سماج کے پیدا کئے ہوئے مسائل سبھی، جن کا شکار فرد ہوتا ہے، لاتعلق رہتا ہے۔ یہی مسائل اس کی قوم اور اس کے ملک کے مسائل ہیں۔ کیا جب وہ اپنے مخصوص انداز میں ذاتی سطح پر یا عمومی سطح پر احتجاج مایوسی یا رجائیت کے انداز میں، اپنا زاویۂ نگاہ متعین کرتا ہے تو وہ بے حسی اور سرد مہری کا اظہار کرتا ہے؟ اس عہد آشوب زمانے میں آگہی کی یہ جستجو زندگی کی معنویت کی یہ کھوج اور اپنے وجود کے مقصد کی تلاش ماحول سے اور انہیں، ہو نہیں سکتی، کبھی ہوتی نہیں۔ ہر دور میں تلاش کا یہ سفر جاری رہتا ہے۔ آج اس کا احساس اتنی شدت سے اس لئے ہوتا ہے کہ آج سے پہلے انسان ان مخصوص حالات سے دوچار نہیں ہوا تھا۔ رفتار کے سامنے وقت سمٹ گیا ہے۔ احساس کے سامنے حدود مٹ گئی ہیں۔ آج پاکستان میں رہتے ہوئے بھی میں ہر جگہ موجود ہوں۔ ویت نام میں انسان کشی میری موت ہے۔ آزادی کی جنگ لڑنے والی قوموں کے بن دوش بدوش ہوں۔ یو۔ایس۔اے میں امریکی نیگرو کی گردن میں پھانسی میرے سانس کو

کاٹتی ہے۔ سلمز کے باسیوں کی بھوک میرے پیٹ میں خلا پیدا کرتی ہے۔ لاطینی امریکہ اور افریقہ ایشیا کی نو آزاد قوموں کی امیدیں میری امیدیں ہیں۔ ان کے خوف ان کی تشویش، میرے خوف میری تشویش ہیں، وہ سب مجھ میں زندہ ہیں۔ میں ان میں زندہ ہوں۔ حتیٰ کہ مجھے ڈر ہے، کہ ہائیڈروجن بموں اور جوہری جنگ کے امکانات سے پیدا ہوتے ہوئے خدشات سرمایہ دارانہ نظام کی اپنے لئے پیدا کی ہوئی آسودگی کی کثرتوں سے تنگ آ کر اپنے بزرگوں کی منافقتوں ریاکاریوں کے پیدا کئے ہوئے حبس سے گھبرا کر گھروں سے نکلے ہوئے سیاح ہپی ——— کہیں یہ ہمارے مستقبل ہی کا تو پرتو نہیں؟ میں خائف ہوں۔ نشہ، ہر قدر کی تضحیک، موسیقی کی دیوانی دھنوں پر رقص، دیوانہ وار وجد دنیا سے بے تعلق، فنا فی الوجود، فنا فی الذات، (فنا فی اللہ جیسی بے راہ روی) (راہ روی)، ملامتی فرقے کے صوفی ——— ؟ ممکن ہے ان لوگوں میں چند ایک وہ سیپ ہوں جو ذرے کے رد لعاب نہ بن سکے، یا جن کے (MECHANISMS) میں مدافعت کی استطاعت، کو مفلوج کر دیا گیا۔ یہ وہ خلیے تو نہیں جو نارمل خلیوں میں سے تھے۔ جو نارمل خلیے کی طرح زندگی کر سکتے تھے۔ پر جیسے سرطان کی وجوہ میں ایک خلیہ مختلف محرکات کے باعث گمراہ ہو کر سرطانی قوتوں کا حامل ہو جاتا ہے، مختلف قوتوں کا شکار ہو گئے۔ لیکن ان میں، اکثر مجھے حد درجہ حرام نظر آتے ہیں۔ جنہوں نے اپنے مخصوص حالات کا مقابلہ کرنے کی بجائے اپنے حالات کا مداوا ڈھونڈنے کی جستجو کرنے کے بجائے، اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونے کی بجائے، سچائی کی تلاش کے بہانے اپنے مقام کو تیاگ کر راہ فرار اختیار کر لی ہے۔ جو بھی ہو اس قسم کے خلیوں کو پیدا کرنے کی عیاشی وہی قومیں برداشت کر سکتی ہیں۔ جو سرمایہ دارانہ صنعتی نظام اور اس کی اقدار کو اپناتی، تبلیغ کرتی اپنے عروج پر پہنچ کر مائل بہ زوال ہوں۔ میں اس قسم کے نظام کا متحمل نہیں ہو سکتا کہ میں اس قسم کے ردعمل کو قبول نہیں کر سکتا مجھے سرگرمی سے اپنی ذات کی تخلیق، اپنے معاشرے کی تخلیق میں حصہ لینا ہے کہ ہم نے عروج کی سیڑھی کی طرف قدم بھی

نہیں اٹھایا۔ مجھے سیڑھی کا چناؤ بھی کرنا ہے کہ اس کی آخری کڑی کوئی نہ ہو کوئی انتہا نہ ہو کہ جس کے بعد زوال کا امکان ہو۔ میں حقیقت کی تلاش، معنویت کی کھوج میں سیڑھیاں چڑھتا ہی چلا جاؤں۔ ہر نیا قدم ساتھیوں کے قدموں کے ساتھ مل کر اٹھے۔ جب ایک حقیقت کا سراغ مل جائے تو نئی حقیقت کی جستجو شروع ہو جائے۔ اسی طرح یہ عمل جاری رہے۔ حتیٰ کہ گھڑیاں، دن، سال، صدیاں، قرن بیتتے رہیں کہ حقیقت کی تلاش کا عمل انقلاب ہے اور انقلاب ہر جگہ اور ہر شے میں ہے۔ یہ لامحدود ہے۔ کوئی انقلاب حتمی نہیں ہوتا۔ اعداد صحیح کی کوئی انتہا نہیں۔ سماجی انقلاب اعدادِ صحیح کے اس بے انتہا سلسلے سے ایک ہے۔ اصولِ انقلاب (محض) کوئی سماجی اصول نہیں۔ یہ بے پایاں حد تک عظیم تر ہے۔ میں اس عظمت کا ایک حصہ بننا چاہتا ہوں۔

اس لئے آج کے لکھنے والے کو جھول بے راہ رو، کج فہم اور بے تعلق وغیرہ، ایسے خطابات سے نوازنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ جب کسی انسان کا لہجہ بدل جاتا ہے۔ جب کوئی انسان ہنستے ہنستے رونے لگتا ہے۔ جب کسی راگ کے مدھم سُر ایکا ایکی اونچے ہو جاتے ہیں، جب بچہ بلکنے لگتا ہے تو آلہ مقیاس الصوت یعنی آواز ناپنے والے آلے سے مکانکی طریقے پر اس تبدیلی کو نہیں جانچتے۔ جو اہل دانش ہیں جو صاحبِ ذوق ہیں ہمیشہ اس کیفیت، اس جذبے، اس محرک کو ٹٹولنے کی کوشش کریں گے۔ جس نے یہ تبدیلی پیدا کی۔[۲] یہ جھولیت، بے راہ روی، کج فہمی اور بے تعلقی اگر آپ کو نظر آتی ہے تو یہ آپ کے ویژن کی ذمہ داری ہے جو آپ کی سوچ کا آئینہ دار ہے۔ آج کے ادیب کو اس قسم کے خطابات سے نوازنے[۳] وہ خطابات حاصل کرنے کے خواہش مند، سنگھاسنوں کی زینت، ریاکار ہیں جنہوں نے ادب پر سیاسی مسلک کا لیبل چسپاں کر کے ہمارے ہاتھ میں تھما دیا۔ اور خود اپنی اپنی مصلحتوں، اپنی اپنی

---

[۲] زمیاتن

[۳] منٹو

ہوسوں کے پیچھے سر دھڑ کی بازی لگا کر پڑ گئے۔ آج کے ادیب کو کوئی سیاسی لیبل قبول نہیں کہ افادی اور اسی قبیل کے ادب کے ذریعے خوشگوار معاشرے کے سراب دکھانے والے شعبدہ باز ان کے سامنے ننگے ہیں۔ آج کے ادیب کو کسی قسم کی کٹھ ملائیت قبول نہیں۔ وہ کسی پارٹی ڈسپلن کو قبول نہیں کرتا کہ سیاسی منشور کے ذریعے حقیقت کے ادراک کی سعی ہمارے ہاں بے معنی ثابت ہو چکی ہے" وہ صرف ایک ڈسپلن میں ایمان رکھتا ہے اور وہ ہے حقیقت کی، سچائی کی تلاش کے ساتھ وفاداری۔" اس لئے وہ کسی سے سمجھوتہ نہیں کرتا۔ نئے ادیب کی کلا۔ سیاست ہی اس کا سیاست میں حصہ ہے کہ وہ ہر قسم کی گروہ بندیوں، فرقہ واریوں، منافقتوں، مصلحت کوشیوں کے خلاف جہاد کرتا ہے۔ معاشرے کے سامنے اس کی اپنی ذات کی حد بندی بھی دراصل" اپنی حد بندیوں کو توڑنے کی خواہش اور جستجو کا اظہار ہے۔ بعض ان حد بندیوں کے خلاف احتجاج تک ہی خود کو محدود رکھتے ہیں اور بعض اس منزل تک پہنچنے کے لئے راہ کا سراغ پانے کی جدوجہد بھی کرتے ہیں کہ وہ کونسا نظام ہو سکتا ہے کہ جس سے ذات اور کم ذات کی تمام سرحدیں مٹ سکیں" کیا ہم سب کے بنیادی خواب ایک سے نہیں ہیں؟ کیا ان خوابوں میں ہمارے مشترکہ کرب، تشویش اور مشترکہ خوابوں کی جھلک نہیں ہوتی ہے[1]"

ظاہر ہے کہ آج کا لکھنے والا ادیب اپنے معاشرے کے تمام تضادات کا شکار بیک وقت ہوتا ہے تو" یاس" امید، قنوطیت، رجائیت، سکون، ہیجان، محبت، نفرت، مذہب، لامذہبیت، تخلیق کرنے کی آرزو، مٹا دینے کی خواہش، سوشلزم، امپیرئلزم، سرمایہ داری، محنت کشوں کی کشمکش، جاگیرداری، کسانوں کی جدوجہد کا اظہار لکھے ہوئے الفاظ میں ایک نئے انداز سے رونما ہوتا ہے۔ کبھی خوابوں۔ ڈراؤنے خوابوں کی صورت، کبھی زمان و مکاں کی حدود

---

[1] آہنیکو

درہم برہم۔ کبھی شعوری رو کبھی لاشعور کا یبر نتھ، کبھی علامتیں، کبھی استعارے۔ لہٰذا ابلاغ کا مسئلہ!
ابلاغ کا مسئلہ؟

"دو سیاہ پوش اسے دیوار سے ہٹا کر پھر فرش پر گرا دیتے ہیں۔
اسے پوری طرح اپنے قابو میں کر کے انچارج اس کے سینے پر چڑھ بیٹھتا ہے۔
اس کے جبڑے کے دونوں طرف اپنے ہاتھ مضبوط انگوٹھے اور انگلیاں جما کر
پوری قوت سے دبا دیتا ہے۔ وہ مدافعت کرتا ہے لیکن اسے منہ کھولنا پڑتا
ہے۔ اس عرصے میں پائپ والا ایک چھوٹا سا دہکتا ہوا انگارہ ہیڈ کے کلپ کی مدد
سے اٹھا کر اس کے قریب آتا ہے۔ انگارہ اس کی آنکھوں کے قریب لاتا ہے۔
اس کی آنکھوں میں ساری کائنات سرخ ہو جاتی ہے۔"
——— "تم واقعی بہت بکتے ہو۔"

پائپ والا انگارہ اس کے منہ کے راستے اس کی زبان پر رکھتا ہے۔ وہ سیاہ
پوشوں کے شکنجے میں پھنسا، تڑپتا ہے، چیختا ہے ...... پائپ والا انگارہ اٹھا کے
پھر رکھتا ہے۔ حتیٰ کہ انگارہ منہ کے لعاب سے بجھ جاتا ہے پائپ والا بڑے اطمینان
سے کلپ پرے پھینک کر بڑے اطمینان سے اٹھتا ہے ——— اب یہ گونگا ہو گیا۔

...... احتجاج میں پھڑکتی۔ اس کی جلی زبان سے ان تمام لفظوں کا سیلاب امڈ
آتا ہے جو دوپہر میں ہجوم کی آواز کے ساتھ ہم آہنگ ہوئے تھے۔

درد، اذیت اور غصے میں جلتی زبان سے لکنت میں ابھرتے الفاظ
پائپ والے دیگر سیہ پوشوں کی سمجھ میں نہیں آتے ——— یہ تو گونگا ہو گیا ———
ان بے معنی آوازوں کو سنتے ہوئے، ان کے ہونٹ مسکراہٹ میں پھیلتے قہقہوں
میں پھٹ پڑتے ہیں۔[۱]

---

[۱] گونیسپل ——— افسانہ (انور سجاد)

پنڈارے اور عہد نامہ

"میں لفظوں سے بنا ہوا آدمی ہوں۔ میں ہر لمحہ دائیں بائیں ہوتا رہتا ہوں۔ ہم سب کسی نہ کسی وقت، کسی نہ کسی دائیں بائیں ہوتے رہتے ہیں۔ ہر آدمی کو زندہ رہنے کے لئے دائیں بائیں ہونا پڑتا ہے۔ جو بیچ میں رہ جاتا ہے پس جاتا ہے۔"

یہ جملہ سرمد صہبائی کے کھیل ڈارک روم کے ایک کردار صدیقی کا ہے۔ جو ایک مقامی اخبار کا سکینڈل رپورٹر ہے اور جو لفظوں سے بنا ہونے کے باوجود اپنے طبقاتی معاشرے کی بورژوا سوچ کا شکار ہے کہ وہ اپنے تضادات کو مٹا نہیں پایا۔ اس کے لئے زندہ رہنے کا امکان حتمی طور پر دائیں بائیں ہونے میں نہیں بلکہ دائیں بائیں ظلور تبدیل کرنے میں ہے ——— اس لئے کہ زندہ رہنے اور زندگی کرنے کا باریک سا فرق ابھی اس کی سمجھ میں نہیں آیا۔ لیکن اسے اتنا احساس تو ہے کہ بیچ میں رہ جاتا ہے وہ بالآخر پس جاتا ہے۔ ڈارک روم میں فنا ہو جاتا ہے۔ ڈارک روم میں فنا کر دیا جاتا ہے۔ جلد یا بدیر، بائیں ہاتھ کے وار سے یا دائیں ہاتھ کے وار سے کہ اس کے لئے زندگی کرنے کا تو کیا، زندہ رہنے کا بھی کوئی امکان نہیں کوئی جواز نہیں۔

میں لفظوں سے بنا ہوا آدمی ہوں۔ لفظ مجھ سے بنے ہیں کہ میں نے لفظوں کو جنم دیا ہے لفظوں نے مجھے جنا کہ میں جو ہوں۔ لفظ کی وجہ سے ہوں کہ ——— لفظ تھا، اور لفظ ہے میں تھا، میں ہوں اور میں رہوں گا کہ لفظ میری دنیا ہے۔ معروضی دنیا سے زیادہ حقیقی دنیا لفظ مقدس ہے کہ میرا عہد، میرا ایمان لفظ سے ہے۔ لفظ میرا ایمان ہے۔ جس کا لفظ ایمان نہیں وہ دلال ہے۔ وہ لفظوں سے پیشہ کرتا ہے۔ بیچتا رہتا ہے، کمرشلائز کرتا رہتا ہے۔ دائیں

بائیں ہوتا رہتا ہے۔

نذیر ناجی کہتا ہے کہ لفظ روٹھ جائیں تو آدمی کچھ نہیں رہتا۔

لفظ میرے نجات دہندہ ہیں کہ میں لفظوں میں بکھرا ہوا، لفظوں میں سمٹ کر خود کو تخلیق کرتا ہوں کہ تخلیق کہ جو لفظ ہے، تضادات کے منتشر شیرازوں کو یکجا کر کے شناخت کرتی ہے اور آخر کار ان تضادات کو مٹا کر اکائی کی صورت دیتی ہے جو کہ SPHINX کے تمام سوالات کا جواب ہے۔ اگر یوں نہ ہو تو انسان دائیں ہوتا ہے نہ بائیں۔ ڈارک روم میں فنا ہو جاتا ہے، فنا کر دیا جاتا ہے۔

میری تخلیق لفظ اور لفظوں کی تخلیق ہیں۔

لکھنے والے کا لفظ سے اور لفظ کا لکھنے والے سے یہ تخلیقی رشتہ کاغذ پر روشنائی کے ذریعے اترنے سے پہلے عارضی ہوتا ہے لیکن تحریر میں آ کر دائم ہو جاتا ہے۔ تب میرے لفظ، خود کو ضرب دینے، یعنی مجھے MULTIPLY کرنے کا وسیلہ بنتے ہیں کہ وہ پڑھنے والے جن کی INTRA SUBJECTIVE REALITY میری اسی نوع کی حقیقت سے مطابقت رکھتی ہے، میں ان میں زندہ ہوتا ہوں، باقیوں کے لئے میں بے معنی ہوں اور وہ میرے لئے بے معنی ہیں۔

سو، طے پایا کہ میں، کہ جو ادیب ہے، میرا پہلا عہد لفظ سے ہے، لفظ کی حرمت سے ہے۔ میں جو تضادات سے پٹے، طبقاتی معاشرے میں اپنے بٹے ہوئے سانسوں کو یکجا کرنے کی جدوجہد میں مصروف ہوں۔

وہ لفظ کہ جو میرا نجات دہندہ ہے، اس معاشرے میں میری نجات اسی طور سمجھتا ہے کہ میں اسے اپنی ذات سے برآمد کر کے معروضی حقیقتوں کے حوالے سے اس سے استحصال، ظلم اور جبر پر وار کروں کہ بنیادی طور پر مجھے اپنے آپ کو معاشرے کی اسی، سانپوں اور سیڑھیوں والی لڈو سے دوبارہ زندہ کرنا ہے، سو، جانا یہ گیا کہ INTRA SUBJECTIVE REALITY

طبقاتی شعور کو جنم دیتی ہے اور اسی نوع کی حقیقت سے آشنائی کی بدولت مظلوم، مجبور اور استحصال کیا گیا طبقہ اپنی ذات کا تشخص کرتا ہے۔ اس حقیقت سے ماورا کوئی شے نہیں جو لکھنے والا اس حقیقت سے انکار کرتا ہے، وہ غیر جانبداری کی جانبداری کا اعلان کرتا ہے اور راستے کے بیچوں بیچ، دائیں بائیں سے دامن بچا کر چلتا ہوا ڈارک روم میں پہنچ جاتا ہے اور جو لکھنے والا دائیں مڑتا ہے، وہ جابروں، ظالموں اور استحصال کرنے والوں کے عہدناموں پر دستخط ثبت کرتا ہے۔ ان کی سازشوں کا حصہ بن جاتا ہے۔ یہ سازشیں چاہے بین القوم ہوں یا بین الاقوامی سطح پر۔ مظلوم طبقے پر عرصہ حیات بالکل تنگ کرنے کے لئے ہوں یا مظلوم طبقے کو حقیقت کے ادراک کے راستوں سے بھٹکانے کے لئے ہوں یا ان کے اتحاد میں پھوٹ ڈلوانے کے لئے۔

نیرو بھی عہد نامے کے افق پر اپنی فِڈل بجاتا، گاتا نظر آتا ہے کہ جب روم جل رہا تھا، اندھیرے آسمان کو سونگھتے، چاٹتے، نگلتے، شعلے اور بازاروں میں گرتے پڑتے بھاگتے، چیختے چلاتے جاندار: پر نیرو کی آنکھوں میں اس کی فِڈل کی صورت میں کانوں میں نغمہ تھا کہ اس کا عہد اپنی فِڈل سے تھا —— نیرو کون ہے؟

جب دشمن کی شناخت ہو جائے تو لفظ، خود اپنے سائے سے جنگ کرنے کے بجائے دشمن پر وار کرتے ہیں۔

لیکن لفظوں سے بنے وہ آدمی جو کبھی دائیں اور کبھی بائیں ہوتے رہتے ہیں۔ محض زندہ رہنے کے لئے، وہ مصلحت کوش، ابن الوقت ہیں۔ جبکہ وہ دائیں ہوتے ہیں تو بائیں طرف آنکھ مار دیتے ہیں کہ ہم تمہاری طرف ہیں اور جب وہ بائیں ہوتے ہیں تو دائیں والوں کو آنکھ مار دیتے ہیں کہ تم فکر نہ کرو۔ دراصل ہم اپنا اُلّو سیدھا کر رہے ہیں۔ یہ جنس شاید حیوانی سطح پر زندہ رہنے کی قائل ہے کہ زندگی کرنے کی بجائے محض زندہ رہنا چاہتی ہے۔

کرنل سلی مین اپنی کتاب "پنڈارینز" میں پنڈاریوں کو تین قسموں میں تقسیم کرتا ہے، جو کلکتہ سے روہیل کھنڈ تک وسطی ہندوستان میں پھیلے ہوئے تھے۔ اول قسم وہ تھی جن کا سو پشت سے

پیشہ آبا ڈکیتی تھا۔ یہ لوگ اس وقت کسی قسم کے معاشی، معاشرتی یا سیاسی استحصال کے خلاف
احتجاج نہیں کر رہے تھے۔ بلکہ نسل در نسل ان کا طریق زندگی ہی چلا آیا تھا۔ یہ معلوم نہیں کہ اس
گروہ کے جدِ امجد نے ڈکیتی کو اپنا شعار کیوں بنایا۔ شاید کسی پیڑھی میں جا کر غور کرنے سے معلوم
ہو کہ کسی نے سوشل آرڈر کے خلاف ڈکیتی ہی کو احتجاج سمجھا ہو۔ لیکن چیتو کے زمانے میں یہ مسلّم
تھا کہ یہ پروفیشنل ڈاکو ہیں جنہیں اور کسی قسم کا کوئی آرڈر قبول نہیں۔ ان ڈاکوؤں میں شاید کوئی
رابن ہڈ کی قسم کی بھی کوئی بیزر پیدا ہوئی ہو جو ممکن ہے لوک کہانیوں یا گیتوں کی صورت اختیار کرنے
ہم تک پہنچتی بدل گئی ہو۔ دوسری قسم طالع آزماؤں کی تھی جو کہ دائیں بائیں ہوتے رہتے تھے۔
مثلاً واصل محمد خان، نوابانِ بھوپال کا مورثِ اعلیٰ اور امیر خاں جو ریاست ٹونک کا مورثِ اعلیٰ
تھا۔ یہ نوجوان امیر خاں کہ جو اپنے پاس ۴۰ ہزار نفوس ہتھیاروں سے لیس رکھتا تھا۔ جسونت راؤ
ہلکر کا تنخواہ دار تھا کہ جنگ کے وقت ہلکر کی طرف سے لڑے گا۔ پھر ہوا یوں کہ جب ہلکر صاحب
کی فوجیں لارڈ لیک صاحب کی فوجوں کے سامنے صف آرا ہوئیں تو ہلکر صاحب نے امیر خاں
صاحب سے آکر ساتھ دینے کو کہا۔ لیکن بوجوہ، ہلکر صاحب نے چونکہ پچھلے ماہ کی رقم امیر خاں
صاحب کو ادا نہیں کی تھی اس لئے اس نے ساتھ دینے سے انکار کر دیا۔ اور سیدھا لارڈ لیک
صاحب سے معاملہ طے کر کے بھاری رقم کے عوض اپنے پرانے تنخواہ دار کے خلاف میدان میں
اتر آیا۔ تیسری قسم ان پنڈاروں کی تھی جو کسی ذاتی وجہ سے میدانِ ڈکیت میں کود پڑے تھے۔
کارمن کے عاشق کی طرح صرف ذاتی بدلہ لینے کے جذبات لئے ہوئے، مجبوراً کہ ان کے لئے
سوا اس قسم کی بغاوت کے اور کوئی چارہ نہ تھا۔ ان میں سے کسی نے خود اپنے لئے راستے کا
انتخاب نہیں کیا تھا۔ چیتو اپنی روایت کے احترام میں اپنے آبا پہ ڈٹا رہا۔ امیر خاں ٹونکی کی
قبیل کے لوگ طالع آزما تھے۔ اگر ہلکر اسے رقم دے دیتا تو لارڈ لیک تباہ ہو جاتا۔ لارڈ لیک نے
اسے خرید لیا۔ ہلکر برباد ہو گیا۔ ہوس، لالچ، مصلحت کوشی منتج ہوئی، اس کے کبھی دائیں، کبھی
بائیں ہونے میں۔ "کارمن کے عاشق" کے سامنے چناؤ کا کوئی راستہ نہیں تھا کہ پنڈارہ بننا اس

کا مقدر تھا۔ اس مقدر کو قبول کرنے کے بعد جب کبھی اس کی ذاتی (نفسیاتی) صورتِ حال کا کتھارسس ہو جاتا تو وہ تائب ہو جاتا۔

جب میں نے لفظ کی حقیقت میں خود کو پہچانا تو مجھے چاروں طرف پنڈارے نظر آئے کہ وہ لوگ جنہیں میں نے سچا جانا تھا۔ معلوم ہوا کہ ان کا شجرہ دراصل امیر خاں ٹونکی یا دراصل محمد خان سے جا ملتا ہے کہ محض زندہ رہنے کی خاطر دائیں بائیں ہوتے رہتے ہیں۔ دراصل اپنا اُلّو سیدھا کرتے رہتے ہیں کہ وہ لوگ جنہیں سچا جانا تھا۔ دراصل کارمن کے عاشق ہیں کہ ذاتی VENDETTA کی خاطر انقلابی بنے کہ جب ان کا کتھارسس ہو گیا۔ وہ اپنی اصل لوٹ گئے۔ لیکن کبھی کبھی اپنی NUISANCE VALUE جتانے کی خاطر انقلاب کے راستے پر جھلکی دکھا گئے۔ یا رد غضب خدا کا! اگر یوں ہو کہ جن کی خاطر انقلاب کا نعرہ لگایا گیا ہو۔ انکی PER CAPITA آمدنی کی قیمت تو روز بروز گھٹ رہی ہو اور لوگوں کو انقلاب کی راہ دکھانے والوں کے معیار زندگی میں روز افزوں ترقی ہوتی چلی جائے۔ جس نظام کے خلاف وہ انقلاب کے داعی ہوں۔ اس نظام کے محافظوں کے تمام فرقوں، سیکرٹریوں سے لے کر پولیس افسران تک ان کی دوستیاں یاریاں ذاتی سطح پہ ہوں کہ محفلوں میں من و تو کا فرق ہی مٹ جائے! بخدا مجھے کسی گھرانے کے خوشحال ہونے سے کوئی بغض نہیں۔ میں تو صرف یہ جاننا چاہتا ہوں کہ ان بزعم خود انقلابیوں کے گھرانوں کی خوشحالی کا راز کیا ہے، کم از کم بچے کم ہونا تو نہیں۔ آخر ان کے پاس انقلابی راستہ چننے کا جواز کیا تھا؟

تب میں نے جانا کہ حقیقت اس میں ہے کہ جس نے بغیر کسی روایت کی اطاعت کئے بغیر کسی مصلحت کوشی کے، کسی ذاتی پرخاش کے اپنے لئے خود حقیقت ثانیہ کے طور پر ہر قسم کی طمع کو ٹھکرا کر راستہ چنا، کہ صرف اس طور پہ اس راہ پر چل کر جنگ جیتنے والا غازی ہوتا ہے اور مرنے والا شہید، کہ یہ شخص اپنے لفظ کی حرمت اور تکریم کا محافظ ہے کہ اس کے وجودی ہسلے نے استحصالی، جابر اور ظالم معاشرے کے خلاف بر سر پیکار کیا۔ اس حوالے سے اس بورژوا

نظام کے طبقاتی معاشرے میں جو شخص جس طبقے میں اس قائم نظام کے خلاف آواز اٹھاتا ہے۔ وہ انقلابی شعور کا حامل ہے کہ جہاں سید احمد شہید کی تحریک میں ٹولنے، امپریلسٹوں کے دشمنوں پر عقب سے وار کر رہے تھے، وہاں پنجاب کے سب سے بڑے زمیندار سردار خاں کھرل نے سامراجی آقاؤں کو جوتے کی نوک پر رکھتے ہوئے کھلم کھلا باغیوں کی مال و زر سمیت ہر ممکن طریقے سے مدد کی ـــــ کہ عظیم اللہ خان جو انگلستان گیا تو پرنس ہو گیا۔ جب ہندوستان لوٹا تو اپنی گذشتہ زندگی پر لعنت بھیج کر ۱۸۵۷ء کے انقلابیوں میں شامل ہوا۔ اگر اس وقت کے انقلابی کٹھ ملا اس کی پرانی زندگی کو عدالتی منصف کی طرح پرکھتے تو اس قبیل کے لوگوں کے جرائم کسی طور قابلِ معافی نہ ہوتے۔

لہٰذا ایسا ہر شخص جو پنڈارہ نہیں، انقلابی شعور کا حامل ٹھہرا کر اس کی INTRA SUBJECTIVE REALITY کے حوالے سے اس کا یہ فیصلہ اس کی نجات کا باعث بنا۔ اگرچہ میرا لفظ میرے حوالے سے میرا نجات دہندہ ہے لیکن میں خود نجات دہندہ نہیں کہ اس سے میرا علاقہ نہیں کہ گورکی سے لے کر لوسون تک اور حالی سے لے کر اقبال تک سبھوں نے اپنی اپنی نوع کے نجات دہندوں کی آمد کے لئے راستہ ہی استوار کیا تھا۔ میں اسوۂ حسنہ پر چلنے کی پوری کوشش کرتا ہوں لیکن نبی بننے کی خواہش رکھنے کی کبھی جرأت پیدا نہیں ہوئی کہ ایسے نجات دہندوں کو صرف خدا اپنے بندوں کی وساطت سے یا بندے اپنے خدا کی وساطت سے تخلیق کیا کرتے ہیں۔ میں چاہوں تو بھی ماؤزے تنگ تو کیا مولانا ظفر علی خاں تک کے نقشِ قدم پر بھی قدم بہ قدم نہیں چل سکتا کہ وہ لوگ IDEALLY اپنی تحریروں کو LIVE کرتے تھے۔ میرے لئے یہ آئیڈیل ہے کہ میرے لئے ابھی تک بورژوا معاشرے کے عنایت کردہ تضادات مکمل طور پر میرے لئے حل نہیں ہوئے۔ اسی لئے کوئی رفاقت یا پارٹی ظہور میں نہیں آئی جو ایسے شخص کی پناہ گاہ بن سکے جس نے اس بورژوا معاشرے سے خود کو کاٹ کر الگ کر لیا ہو۔ یہ کوئی بہانہ سازی نہیں بلکہ ایسے لوگوں کا المیہ ہے جو لوگ مجھ سے

یہ امید رکھتے ہیں وہ در اصل اپنے احساسِ گناہ کو میرے وجود میں مصلوب دیکھنا چاہتے ہیں کہ کٹا ہوا وجود جب تک کسی COMPATABLE وجود میں TRANSPLANT نہ ہو جائے مر جاتا ہے۔ اسی لئے ترقی پسند کٹھ ملاؤں کو، جو کسی عدالتی منصف کی طرح میرے لفظ یا میری ذات کے منصف بن کر میرے گناہوں کو، جو کہ میرے وجودی مسائل کے حوالے سے سرزد ہوتے ہیں۔ اپنی تسلی کے لئے، جرائم میں تبدیل کرنے کا کوئی حق نہیں۔ یوں وہ (ڈوگما) کے حوالے سے مجھ میں ایک پرخلوص، سچے انسان کو منافق بنا دیں گے کہ وہ ان کی رضا کے لئے ڈوگما کے مطابق لکھے گا تو سہی، لیکن وہ تحریر BASTARDISED تحریر ہوگی۔ اصل تو وہی ہوگا جو اس کے وجودی مسئلے کے حوالے سے نظر آئے گا۔ ترقی پسند تحریک نے یہی کیا اور اس کے نتائج آج ہمارے سامنے ہیں۔ آج بھی اس قبیل کے کٹھ ملانے گاؤن اور نئی وگیں پہن کر نئی عدالتیں لگائے بیٹھے ہیں۔ کیا فی الحال اتنا ہی کافی نہیں کہ میں سازشیوں، دشمنوں کے کیمپ میں نہیں کہ میں ڈارک روم میں نہیں، کہ میں زندگی کر رہا ہوں، کہ میں پنڈارہ نہیں ورنہ لوسون تو کٹھ ملاؤں کے حساب سے شنگھائی میں کافر ہی مر گیا تھا کہ شرف یہ کمیونسٹ پارٹی نہیں ہوا تھا۔

لوسون کے یہ شعر ہمارا نصب العین ہونا چاہئیں۔

"ماتھے پر آگ لئے میں بڑے سکون سے
ایک ہزار اٹھی انگلیوں کو للکارتا ہوں۔ (مسترد کرتا ہوں)

اور سر جھکائے بیل کی طرح اپنی مرضی سے۔
بچوں کی خدمت کرتا ہوں"

ماؤزے تنگ نہ صرف اس نظم کے سمبلزم کو قبول کرتا ہے۔ بلکہ اسے مستحسن بھی تصور کرتا ہے۔

"ایک ہزار اٹھی انگلیاں ہمارے دشمن ہیں۔ وہ کتنے ہی خونخوار کیوں نہ ہوں۔ ان کے سامنے ہم کبھی سر نہیں جھکائیں گے، اور بچے یہاں پرولتاریہ اور عوام کی علامت ہیں۔"

ماؤ صحیح مارکسی ہونے کی وجہ سے چیزوں کو حتمی طور پر مسترد صفیت میں نہیں دیکھتا بلکہ جوہر کو بھی دیکھتا ہے اسی لئے وہ دوستوں اور ہمدردوں کو دشمنوں کے کیمپ میں نہیں دھکیل دیتا۔ اس لئے دشمنوں، پنڈاروں کے علاوہ باقی تمام لوگ اس کے ساتھی بن جاتے ہیں کہ جوہر میں کمیونسٹ ماؤ اور غیر کمیونسٹ لوہسون میں کوئی فرق نہیں۔ مجھے اندیشہ ہے کہ نئے کٹھ ملا کا نیم ہضم شدہ مارکسزم اپنی روائتی ضد، ہٹ دھرمی اور احساسِ برتری کا دکھ اپنے تئیں لفظوں کے حاکم ہیں اور اس قبیل کے حاکموں کے لئے حرمت یا تکمیلیم، اکثر اضافی اقدار ہوا کرتی ہیں) کے باعث کہیں ایک بار پھر ایک نوزائیدہ شعور کو ضیق النفس میں مبتلا کر کے مار نہ دے۔ میں ان کے کانوں سے معدوم ہوتی لینن کی آواز کو فیڈ ان کرتا ہوں۔

"یہ ایک آزاد ادب ہوگا۔ کیونکہ حرص اور پیشہ پرستی CAREERISM نہیں بلکہ سوشلزم اور محنت کشوں کے ساتھ ہمدردی ہی اس کی صفوں میں ہمیشہ نئی قوتوں کو شامل کرتی رہے گی۔"

ادیب اور عصر

"منٹو کے ٹھنڈے گوشت میں ایشر سنگھ پر جو واردات گذرتی ہے، اس کے حوالے سے وہ ایک انتہائی سادہ لیکن گالی سے مزین بیان دیتا ہے کہ انسان بھی —— عجیب چیز ہے۔ انسان نے اتنی سادہ سٹیٹمنٹ ہو سکتا ہے۔ اپنے مخصوص حالات میں کئی مرتبہ دی ہو اور شاید کئی مرتبہ اس سٹیٹمنٹ نے سننے پڑھنے والے کے ذہن میں کھلبلی بھی کی ہو۔ لیکن ایشر سنگھ کا یہ بیان اس کی ہڈبیتی کے سیاق و سباق میں کچھ ایسا احساس پیدا کر دیتا ہے کہ اسے ایک نام نہیں دیا جا سکتا۔ ظلم کرنے کی سنسنی، فتح کا احساس، کلونت کور کی بھڑکتی، جلتی بے دردی سے پیدا شدہ مظلومیت کا احساس، تحیر، خفت، تاسف، اداسی، یعنی عجیب سا طنز، عجیب سا المیہ۔

انسان بھی —— ایک عجیب چیز ہے۔ اس کا المیہ بھی —— اتنا ہی عجیب۔

ابتدائی طور پر اپنے تحفظ اور بقا کے لئے انسان نے مل جل کر کنبے، گروہوں، بستیوں کی صورت اختیار کی۔ جس پر معاشرے کی تعمیر ہوئی۔ عوام (قوم) سٹیٹ (ملک) حاکم طبقے (حکومت) اور پھر پاپائیت، حکومتی مشینری، عدلیہ، انتظامیہ، پولیس، فوج، آزادی کی جنگیں، آزاد رہنے کے لئے جنگیں، معاشی مفادات کی جنگیں، ملک گیری توسیع پسندی، ہوس کی جنگیں، مزے کی بات یہ کہ بسا اوقات حکومتیں، سٹیٹ کو اپنے اندر اس انداز میں جذب دیکھتی ہیں اگر "رعایا" اجتماعی طور پر یا اس کا ایک فرد بھی ان کی حکمتِ عملی سے اختلاف کرتے ہوئے کوئی قدم اٹھائے تو حکومت اس کی حب الوطنی کو مشکوک قرار دے دیتی ہے۔

سادگی سے پیچیدگی اور پیچیدگی در پیچیدگی کے دوران "سوشل کنٹریکٹ" کے ذریعے

روح اور جسم کو، دین اور دنیا کو گرہ دی رکھنے کا مسئلہ کیا تھا؟ فرد نے کیا کھویا کیا پایا؟ انسانوں نے انسانوں کو کیا کچھ دیا اور کیا کچھ چھینا؟ تحفظ اور بقا کے معنی کیا متعین ہوئے؟ انسانی تہذیب کی تاریخ اسی بے تحفظی کے خوف اور بقا کے لئے تشویش کی تاریخ ہے جو ہتھیاروں سے بہتے لہو سے رقم ہوئی۔ اور آج تو صرف فرد ہی نہیں۔ کوئی خاص معاشرہ ہی نہیں بلکہ نسلِ انسانی ہی مکمل تباہی اور خاتمے کے دہانے پر کھڑی ہے۔

انسان اپنے آپ سے بھاگتا ہے تو معاشرے میں پناہ لیتا ہے۔ معاشرے سے بھاگتا ہے تو اپنے آپ میں پناہ لیتا ہے اور بالآخر اسی ازلی ابدی دائرے میں بھاگتا دوڑتا تھکتا ٹوٹتا گر جاتا ہے۔ پھر اپنے تخلیق کردہ، اَن گنت سروں والے عفریت کے کسی منہ کا نوالہ بن جاتا ہے۔ اس دوغلے پن کا شکار انسان دو سطحوں پر زندگی گذارتا ہے۔ ایک انفرادی سطح پر، دوسری معاشرتی سطح پر، ان دونوں رشتوں سے فرار ممکن نہیں۔ ترائیاں؟ جنگل، صحرا؟ لیکن عفریت کے سروں کی رسائی کی بھی کوئی حد نہیں۔ اور جو یوں نوالہ بننے سے انکار کرتا ہے، شعور رکھتا ہے کہ جائے پناہ اندر ہے نہ باہر تو عفریت کے سامنے سینہ سپر ہو جانا اس کی مجبوری بن جاتا ہے۔ مقدر بن جاتا ہے۔" (منٹو چندرن سے اقتباس)

انفرادی طور پر انسانی ذہن میں ایسے خیال آتے ہیں جو یکتا ہوتے ہیں۔ وہ محسوسات جو صرف اسی کے ہوتے ہیں۔ ہم سب کے درون ہزاروں واقعے ہوتے ہیں اور یہ ہماری فطرت ہے کہ ان واقعوں کو یا ان سے پیدا شدہ ردِ عمل کا اظہار کر سکیں تو ضرور کرتے ہیں۔ اس احساس اور خیال کے اظہار کے لئے ہم بہت سی تخلیقی زبانیں استعمال کرتے ہیں، مصوری، صنم تراشی موسیقی اور لفظ۔ ادب بھی ایسی ہی زبان ہے جو لفظوں کے تخلیقی استعمال سے معرضِ وجود میں آتی ہے۔ چونکہ ایک AUTHENTIC یعنی سچا ادیب بھی دوسرے سچے فنکاروں کی طرح اس ازلی، ابدی دائرے کو توڑنا چاہتا ہے۔ اپنی ذات اور معاشرتی رشتوں سے فرار کو انسان کی شکست جانتا ہے۔ اس لئے وہ اپنی مخصوص زبان سے لیس اس عفریت کے مقابل

اتر آتا ہے اور نسلِ آدم کے لئے امید کی روشنی بن جاتا ہے۔

تو یوں دوسرے فنون کی طرح ادب نسلِ آدم کی احتیاج ہے اور معاشرے کی ضرورت بھی۔

"معاشرہ جس قسم کے ادب کو برداشت کرتا ہے یا سرپرستی کرتا ہے اسی قسم کے ادب کا مستحق بھی ٹھہرتا ہے"۔ ادیب کہ معاشرے ہی کا ایک فرد ہے۔ وہ اس حوالے سے تخلیق کرتا ہے کہ وہ معاشرے کے ساتھ اپنا رشتہ استوار کر سکے۔ ادب اور معاشرہ ایک دوسرے کو خارج نہیں کر سکتے، ایک دوسرے سے بے تعلق نہیں رہ سکتے۔ بعض حالات میں ایک دوسرے سے نظریں چرا سکتے ہیں، ایک دوسرے سے دست و گریباں ہو سکتے ہیں۔ لیکن یہ ممکن نہیں کہ ادب اور معاشرہ ایک دوسرے کے وجود ہی سے منکر ہو جائیں۔

ادب فی نفسہٖ ایک معاشرتی عمل ہے۔ کیونکہ ادیب کی بنیادی واردات یا تجربہ چاہے کتنا ہی ذاتی، یکتا یا لاثانی کیوں نہ ہو، ادیب ایک سماجی وجود ہے۔ ادب پارے پر ادیب کی اس یکتا، بنیادی، انفرادی واردات کی چھاپ کتنی ہی گہری کیوں نہ ہو، اس کی تجسیم یا ہئیت کو دہرانا کتنا ہی ناممکن کیوں نہ ہو، ادب پارہ معاشرے اور ادیب کے درمیان ایک پل کی حیثیت رکھتا ہے۔ جو دوسروں پر بھی اثر انداز ہوتا ہے۔ ان کے آئیڈیلز، مقاصد، منازل یا اقدار کی تصدیق یا نفی کرتا ہے۔ اس لئے یہ ایک ایسی سماجی قوت بھی بن جاتا ہے۔ جو اپنی اندرونی طاقت (جذباتی یا نظریاتی وژن) کے باعث اس طور لوگوں کو ہلا دیتا ہے کہ وہ، وہ نہیں رہتے جو اس ادب پارے کی تخلیق سے پہلے تھے۔

ادیب کی یہ انسانی ضرورت ہے کہ وہ آزادی کے ساتھ اس انداز سے تخلیق کرے کہ اگر ہو سکے تو اس کے ثمر کے سب حصے دار ہوں۔ اس صورت میں ادیب معاشرے سے بے تعلق نہیں رہ سکتا کہ وہ ان ہی رشتوں کی وساطت سے تخلیق کرتا ہے۔ یہ سماجی رشتے اس کی تخلیق کے دشمن بھی ہو سکتے ہیں اور دوست بھی۔ اہم سماجی گتھیاں اس کے ادب میں ایسے یکتا انداز

یں رچ بس جاتی ہیں کہ وہ چاہے نہ چاہے اسکی تخلیق بالآخر اس کی اپنی ذات کو اس خاص معاشرتی نظام کی وساطت سے ایک ٹھوس وجودی حقیقت کے طور پر پیش کرتی ہے۔

ادبی یا کوئی بھی فنی تخلیق بنیادی طور پر انسانی عمل ہے۔ ادیب کے لیئے اہم کہ وہ اپنی تخلیق کے ذریعے سے بیک وقت اپنی ضروری وجودی قوتوں کو لفظوں میں ڈھالتا ہے اور انسان کی زرخیزی کی تجسیم کرتا ہے اور ایک نئے، انفرادی وسیلے سے اپنے اور دوسروں کے درمیان ابلاغ کا راستہ بھی استوار کرتا ہے۔ یہ عمل ان کے لئے بھی اہم ہے جو ادیب نہ ہونے کے باوجود اس انسانی تجربے یا واردات کو اپنے میں جذب کرلینے کی شدید انسانی ضرورت رکھتے ہیں۔ یہ عمل رائٹرز گلڈوں، ادبیات اکادمیوں ایسے اداروں کے لئے بھی اہم ہے کہ جو خاص سماجی گروہوں، حاکم طبقوں کے اغراض و مقاصد اور مفادات کے تحفظ کے لئے قائم کئے جاتے ہیں اور حاکم طبقے یا وہ مخصوص سماجی گروہ ان سے توقع رکھتے ہیں کہ ان اداروں کو ادب کی اہمیت، اس کے معاشرتی کردار اور اس کی جذباتی، نظریاتی قوتوں کا بھرپور شعور ہو۔

تو ادب اور معاشرہ بنیادی طور پر ایک دوسرے کے ساتھ منسلک ہیں۔ کسی بھی معاشرے کے حاکم طبقے ہمیشہ یہی کوشش کرتے ہیں کہ وہ اپنی مرضی کے ادب کو پروان چڑھائیں۔ اس کی حفاظت کریں، یہ ثابت کرنے کے لئے کہ انہیں ادب اور فن پر عمومی طور پر اثر انداز ہونے کا حق حاصل ہے۔

لیکن ادب اور معاشرے کے رشتے جامد نہیں ہوتے کہ تبدیل نہ ہو سکیں۔ یہ رشتے اتنے ہی تاریخی بھی ہیں جتنے کہ سماجی۔ ادیب اور معاشرے کے رویے ایک دوسرے کے ساتھ بھی بدلتے رہتے ہیں۔ کیونکہ ادیب ایک ٹھوس انسانی وجود کی حیثیت سے بدلتا رہتا ہے، جیسے وہ معاشرہ بدلتا رہتا ہے جس میں رہ کر وہ اپنے آئیڈیئلز، اقدار اور روایات سمیت، ادب تخلیق کرتا ہے۔ لہذا فن اور معاشرے کی کوئی فطرت نہیں ہوتی صرف تاریخ ہوتی ہے۔ اسی لئے ان کے باہمی تعلقات اور رشتے بدلتی تاریخ کے ساتھ بدلتے رہتے ہیں۔ ادیب کے

لئے یہ رشتے کبھی تو آہنگ اور اتفاق کا مظہر ہوتے ہیں. کبھی فرار اور لاتعلقی اور کبھی احتجاج اور بغاوت کے ۔ اور اگر موخرالذکر ہو تو حاکم طبقے اس یقین کے ساتھ کہ بادشاہ کے ساتھ بادشاہ سے بھی زیادہ وفاداری کا رجحان عام ہوتا ہے. ادیب اور اس کی تخلیق کو محکمہ اطلاعات کے حوالے کر دیتے ہیں کہ اپنی مرضی سے آزادیٔ تخلیق پر قینچیاں، استرے چلاتا رہے ۔

میں سمجھتا ہوں کہ ادب اور معاشرے کے درمیان تعلق کے مسائلی کردار کی ایک وجہ یہ بھی ہے کہ ادب، دوسرے فنون کی طرح اپنی فطرت میں بھی مسائلی ہے. ہر ادبی شاہکار انسان اور انسانیائی دنیا یعنی آفاقیت کی طرف رجوع کرتا ہے کہ جو تاریخی، سماجی یا طبقاتی حوالوں سے ماوراہے. تو یوں وہ شاہکار فنون کے اس آفاق کا حصہ بن جاتا ہے جو قدیم ترین زمانوں سے تخلیق ہونے والے فن پاروں سے بنا ہے. ملک چاہے ایک دوسرے سے تاریخی، معاشرتی تہذیبی، ثقافتی لحاظ سے کتنے ہی مختلف کیوں نہ ہوں. لیکن ان تمام ممالک میں لکھے جانے والے ادب کی ایک قدر تو مشترک ہے اور وہ انسان ہے اور اس کی انسانیائی ہوئی دنیا. عظیم ادبی شاہکار انسان کی آفاقیت کا اثبات ہے. لیکن یہ آفاقیت، مخصوصیت کے حوالے ہی سے حاصل کی جاسکتی ہے. ادیب اپنے معاشرے، اپنے زمانے کا باشندہ ہوتا ہے. ایک ثقافت، ایک طبقے سے متعلق ہوتا ہے اس لئے ہر عظیم فن پارہ اپنے ماخذ میں مخصوصیت کا حامل ہوتا ہے لیکن اپنے نتائج میں آفاقی کہ وہ اپنے مخصوص تاریخی وجود کو آفاقیت کی طرف لے جاتا ہے. انسان آفاق کو سیراب کرتا ہے. اپنے وجود کو محفوظ کرتا ہے. اپنی ذات کے شیرازوں کو اکٹھا کرتا ہے اور انسان پن کے خاتمے کی کوششوں کے خلاف بھرپور مدافعت کرتا ہے ۔

خصوصیت اور آفاقیت ایک دوسرے کے ساتھ اتنے نازک آہنگ میں منسلک ہوتے ہیں کہ اگر ان میں سے ایک پر بھی زیادہ دباؤ ڈالا جائے. تو اس کا جدلیاتی آہنگ پارہ پارہ ہو کر اس ادب پارے کے جوڑوں میں بیٹھ جاتا ہے. بعض اوقات ادیب یہ

آہنگ خود بھی توڑتا ہے کہ وہ اپنے زمانے، اپنے معاشرے اور اپنے طبقے کی مخصوصیت سے خوفزدہ ہوتا ہے۔ بعض اوقات حاکم طبقے خود ادب کو جعلی راستوں پر رواں کر دیتے ہیں کہ کسی طرح اس ادب پر اپنے نظریات، اپنے مفادات اور اپنی اقدار کی مخصوصیت کی مہر لگا سکیں۔

ادب اور معاشرے کے درمیان مسئلہ صرف مخصوصیت اور آفاقیت کے جدلیاتی آہنگ کا نہیں بلکہ ادب کے دوہرے پن یعنی اپنے ہی اندر وسیلے اور انجام کا بھی ہے۔ یعنی اکائی کہ جس سے مفر نہیں اور اندرونی اور بیرونی اقدار میں تضادات۔ واسکورے کے نزدیک فن کا حتمی مقصد یہ ہے کہ وہ انسانی علاقے کو نہ صرف وسیع کرے بلکہ اسے سیراب بھی کرے۔ ادیب، ادب کی اعلیٰ اقدار کی شناخت کرتا ہے اور غیر مرئیت کو فارم دے کر اپنے نظریاتی اور جمالیاتی ذرائع سے ایک ایسے انسانیائے وجود کی تجسیم کرتا ہے کہ جس کے ذریعے وہ اپنی حقیقت کو وسعت دیتا ہے۔

لیکن ادب کی یہ اعلیٰ اقدار کہ جو اس کے ہونے کی وجہ بھی ہے اور مقصد بھی، دوسری اقدار یعنی سیاسی، اخلاقی، معاشی، مذہبی اقدار کے ساتھ ہی حاصل کی جا سکتی ہیں۔ لیکن یہ اقدار ایک طبقاتی معاشرے میں، نظریاتی اعلیٰ ڈھانچوں میں ایک ہی سطح پر نہیں ہوتیں۔ ایک پر دوسری قدر کی فوقیت کو تاریخی، معاشرتی صورتِ حال متعین کرتی ہے۔ کچھ اقدار دوسری قدروں کی نسبت بہتر طور پر حاکم طبقوں کے مفادات کے تحفظ کا اظہار کرتی ہیں۔ جب معاشرے کے حاکم طبقوں میں مخصوصیت کو آفاقیت پر ترجیح حاصل رہے گی جب ایک خاص طبقہ اپنے مخصوص مفادات کے تحفظ کی خاطر اکثریت کے مفادات کو نظرانداز یا قربان کرے گا تو لازماً ادب میں مخصوصیت کو آفاقیت پر نافذ کرنے کی کوشش کی جائے گی اور وہ یوں کہ مخصوصیت اور آفاقیت کے جدلیاتی آہنگ کو توڑ دیا جائے۔ ادب پر مخصوص سیاسی، اقتصادی یا مذہبی اقدار کو ٹھونسنے کی کوشش کی جائے۔ اور یا پھر ان اقدار کو یکسر نظرانداز کر کے فن کی ایک

اور اعلیٰ قدر یعنی محض جمالیاتی پہلو ہی کو بانس پر چڑھا دیا جائے۔

ایسی دنیا کہ جس میں ہر قدر مقداری ہو اور جو انسان کی ہر ایکٹیویٹی کو پیداوار کے لئے جواز سمجھے اور انسان کو پیداواری شئے تو انسان کی اس مجرد صورت میں، ادب کہ جو انسان کے مکمل وجود اس کے ٹھوس پن کا اور اعلیٰ مقدار کے بجائے اعلیٰ اقدار کا نقیب ہوتا ہے، اِس مجرد دنیا کے ساتھ تضادات میں داخل ہو جاتا ہے اور غیر انسانیائے جانے کے خلاف مدافعت کرتا، انسان اور اس کی انسانیت کے تحفظ کے لئے ناقابلِ تسخیر قلعہ بن جاتا ہے۔ تب ادیب اور معاشرے کے حاکم طبقے (چاہے وہ نیم جاگیردارانہ، نیم سرمایہ دارانہ، جاگیردارانہ، جاگیردارانہ یا سرمایہ دارانہ نظام کے داعی ہوں) ایک دوسرے کو دشمن قرار دیتے ہیں۔ ادب کہ جو سرمایہ دارانہ یا جاگیردارانہ نظام اور ان کے سرپرست سامراجی، استعماری قوتوں کے گٹھ جوڑ کے باعث منفی شدہ انسان کہ جسے مشین سمجھ کر اس کے انسانی وجود ہی سے انکار کر دیا گیا ہو۔ اس "کا انسان" کا اتحادی ہوتا ہے اور اس غیر انسانی معاشرے کی مخالفت کرتا ہے۔ معاشرے کے حاکم طبقے اس وقت تک ادیب کا ناطقہ بند کئے رکھتے ہیں کہ جب تک وہ اپنے انسان پن، اپنی انسانیت کے اثبات کو ترک کر کے ان کے لئے مشینی شکل اختیار نہیں کر لیتا۔ بصورتِ دیگر یا تو ادیب خود کو معاشرے سے منقطع کر لیتا ہے اور جنگلی راستوں پر چل پڑتا ہے یا پھر قلم چھوڑ کر چپ ہو جاتا ہے اور آنکھوں آنکھوں میں سمجھانے کی کوشش کرتا ہے کہ بے زبانی ہی کو زبان سمجھو۔ لیکن اگر ادیب اپنے ایمان کا تحفظ، تخلیقی آزادی کے ساتھ وفا کرتا ہے تو تخلیق کے معنی بغاوت بن جاتے ہیں۔ اور مفلسی، بھوک، بیماری، دیوانگی اور موت تخلیقی آزادی کی قیمت ٹھہرتی ہے۔ انسانی زندگی کو جتنا عامیانہ بنانے کی کوشش کی جاتی ہے جتنا اس کی حقیقی، زرخیزی کو بنجر کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اتنا ہی یہ ذمہ دار ادیب اپنی زرخیزی و سیرابی کا اظہار حاکم طبقوں کی مردجیت کے ساتھ ٹکرا کے کرتا ہے۔ جنرل ڈیگال کا ظرف واقعی اتنا بڑا تھا، کہ جب سارتر برس میں، فرانس کی کالونی، الجزائر کی آزادی کے حق میں لڑ رہا تھا تو مفاد پرست

طبقوں نے ڈیگال پر دباؤ ڈالا تھا کہ سارتر کو گرفتار کرلیا جائے۔ اور ڈیگال نے جواب میں کہا تھا کہ میں سارتر کو گرفتار کیسے کرلوں "وہ فرانس ہے۔ کیا واقعی اس پر فرانس کے ساتھ غداری کے الزام میں مقدمہ نہیں چلایا گیا تھا۔ مجھے تو یہ افواہ معلوم ہوتی ہے۔

جدید ادب کے بہترین، عظیم اور ہیروئک لمحات وہ ہیں جب وہ انسانی وجود کو مادی تشکل میں دیکھنے یا پیداواری مشین بننے سے انکار کرتا ہے۔ پیداواری معاشرے سے منہا انسان کی انسانیت کا بھرپور اثبات کرتا ہے۔ جس کے ذریعے انسان اپنی زرخیزی واپس چھینتا ہے اور اسے وسعت دیتا ہے۔

لیکن اب ادب کی صورتِ حال اتنی مخدوش ہوگئی ہے کہ ادیب نے اپنے اور انسان کی انسانیت کے اثبات کے چکر میں ادب کے ان فنی پہلوؤں کو بھی خطرے سے دوچار کردیا ہے جو ادب کے لئے زندگی ہیں۔ فاصلوں میں مزید دوری، رشتوں کا توڑ، پلوں کی تباہی۔ اس نے اپنے جوہر کو ٹوٹنے کی حد تک تان لیا ہے۔ خود کو معاشرے کے عامیانہ پن سے سمیٹ لیا ہے۔ غیرانسانی، مجرد دنیا کی زنجیروں سے تڑا کر اپنے آپ کو محاصرے میں لے لیا ہے اور یوں اپنے تخلیقی جوہر کے تحفظ کے لئے ایک خوفناک قیمت ادا کر رہا ہے۔ میں سمجھتا ہوں کہ عصری ادب نے انسانیت کے وجود کو بچانے میں اہم کردار ادا کیا ہے۔ لیکن اب اسے اپنے باغی عمل کو انقلابی صورت دے کر مزید قوی بنانا ہوگا۔ اردگرد کی دنیا کے ساتھ دوبارہ ناطہ جوڑنا ہوگا۔ اپنے اور دوسروں کے درمیان اس پل کو دوبارہ بنانا ہوگا جو اس نے خود یا دوسروں نے توڑ دیا تھا۔ لیکن یہ سب کچھ آسان سوجھ اور ذلت کی دوہری قیمت ادا کئے نہیں کیا جاسکتا۔ دوہری تذلیل —— ادیب کی بھی اور قاری کی بھی۔

تو ادب پڑھنے والا بھی سچے خالص ادب کو نہیں پا سکتا جب تک کہ وہ طبقاتی معاشروں میں خارج شدہ انسانی دنیا کے جبلی فن سے نجات نہیں پالیتا۔ چونکہ یہ جبلی فن اقتصادی اور ٹیکنالوجی کی ان قوتوں کے باعث معرضِ وجود میں آتا ہے اور ان ہی کے باعث استحکام حاصل

کرتا ہے (طاقتور ملکوں میں بلاواسطہ اور چھوٹے ناتواں ملکوں میں بالواسطہ اپنے گماشتوں کے ذریعے) کہ بزعم خود انسان کے مقدر کو کنٹرول کرتی ہیں جو اپنے مفادات کے حصول کی خاطر اس مجرد اور مادے میں متشکل دنیا کو قائم رکھتی ہیں۔ اس لئے مظلوم و مجبور طبقوں کی آزادی، اور خوشحالی کے راستوں کی نشان دہی محض ادیب ہی کی ذمہ داری نہیں۔ کیونکہ ادیب معاشرے کی اقتصادی، سیاسی اور مذہبی کلیت کا ایک جزو ہے، کُل نہیں۔ ذمہ دار ادیب اپنی ذمہ داریوں سے عہدہ برآ ہونے کی کوشش کرتا ہے کہ وہ لاتعداد سروں والے عفریت کے کسی منہ کا نوالہ نہ بن جائے کہ شعور رکھتا ہے کہ جائے پناہ اندر ہے نہ باہر۔ عفریت کے سامنے سینہ سپر ہو جانا اس کی مجبوری ہے۔ اس کا مقدر ہے۔

انسان بھی ——— ایک عجیب چیز ہے۔ اس کا المیہ بھی ——— اتنا ہی عجیب۔

کتب کو بِنا کسی مالی فائدے کے
(مفت) پی ڈی ایف کی شکل میں
تبدیل کیا جاتا ہے، ہمارے کتابی سلسلے
کا حصہ بننے کیلئے **وٹس ایپ** پر رابطہ
کریں

حسنین سیالوی

0305-6406067

تخلیقی غلامی اور سیاسی اندیشیاں ⭑

پچھلے دنوں اظہر جاوید نے اپنے جریدے "تخلیق" کے لئے فکشن پر ایک مذاکرہ منعقد کیا جس میں ایک بار پھر وہی سوالات، وہی الزامات اور وہی اعتراضات (اور وہی جوابات اور جوازات) دہرائے گئے جو گذشتہ بیس برس سے "نئی کہانی" کے بارے میں سن سن کر کان پک گئے ہیں (اس کا مطلب یہ بھی تو نہیں کہ وہ کہانی جو بیس برس پہلے "نئی" تھی آج بھی "نئی" ہے!) ترقی پسند تحریک کے خلاف وہی سوقیانہ حملے، ترقی پسند تحریک کی حمایت میں وہی سوقیانہ دلائل، فرد کی تنہائی، فنکار کی بیگانگی (روشن خیال ہوں یا تاریک خیال) نقاد اب تک بیگانگی کو مغرب سے درآمد کی گئی شے سمجھتے ہیں۔ اور یقین رکھتے ہیں کہ ہمارے ہاں بیگانگی کو "ماڈرن ادیبوں" نے فیشن کے طور پر چلا رکھا ہے۔ زندگی کا دوغلاپن (جو ایسا نارم بن گیا ہے کہ اس کی موجودگی کا احساس ہی نہیں ہوتا۔) اپنے گرد و پیش سے کٹ کر اپنی ذات میں گھس جانا، جدید فن کا ابلاغ نہ ہونا، روایتی "حقیقت پسند" فن کا فوراً سمجھ آجانا، اور پھر یہ کہ اگر ہمارے ہاں مارشل لاء نہ لگتے تو علامتی، استعاراتی کہانی، اس تھوک کے حساب سے نہ لکھی جاتی کہ اس اندازِ اظہار کو ادیبوں میں جرأت کی کمی نے فروغ دیا ہے (یعنی یہ کوئی جینوئن مسئلہ نہیں تھا!) فنکار کو یہ کرنا چاہیئے۔ یہ نہیں کرنا چاہیئے۔ مشورے، احکامات، نصیحتیں (خود میاں فضیحت) قومی فن، علاقائی فن،

⭑ اس مضمون کی بنیاد اکنامک اینڈ فلاسافک مینوسکرپٹس (مارکس) اور فن اور سماج پر واسکوئے کے مضامین کی تلخیص پر رکھی گئی ہے۔

پاکستانی فن، اسلامی فن، عوامی فن، عوام، فن، عوام، عوام، اسلام، اسلام، لفظ لفظ سب کچھ کلیشوں میں منتقل کردو کہ سب کچھ مجرد ہو جائے۔ یوں لگتا ہے کہ لیبل پسند دانشوروں سے نقادوں کا ذہنی ارتقا کہیں رک گیا ہے۔ "تبدیلی (انقلاب!) کے دشمن" میکانکی ڈاگماٹزم کی سہولت یہ ہے کہ تنقید کے لئے گہری نظر، مطالعے اور مفصّل تجزیے کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ایک فائدہ یہ بھی ہے کہ الزام دھرنے (لیبل چسپاں کرنے) کے بعد دانش سرخرو ہو جاتی ہے۔ (احساسِ جرم نام کی کوئی چیز نہیں رہتی)۔ یہ دانش اسی نوع کی ہوتی ہے جو حب الوطنی، اسلام پسندی یا انقلاب پسندی کی سندیں جاری کرتی ہے۔ لیکن بیورو کریسی کہاں کہاں پیدا ہو کر انسان کو آکاس بیل کی طرح نہیں چمٹتی۔ اور پاپائیت نے کیسے کیسے انقلابی فلسفوں اور مذہبوں کی زندگی، حرکت، عمل، سیرابیت، افزائش، ترقی پذیری اور ترقی پسندی کے مونڈن کر کے انسان کے سر پر کلبوت نہیں چڑھائے کہ انسان طاقت اور اقتدار کے سامنے شاہ دولے کا چوہا بن کر رہ جائے کہ فلسفوں کے فلسفے اور پیغمبروں کے مذاہب ہی ان فلسفیوں، پیغمبروں کی نفی کرتے نظر آنے لگیں۔

لیکن انسان میں زندہ رہنے، زندگی کرنے کی جستجو، ترقی کی خواہش، خوشی کے حصول کی قوت، اپنے تخلیقی وجود کا اثبات کرنے کی بنیادی تمنا اور جرأت ہمیشہ اسے حقیقت اور سچائی کے ساتھ ہمکنار رکھتی ہے اور وہ ہر قسم کی رکاوٹوں کو توڑ کر اپنے نروان کی طرف سفر کو جاری و ساری رکھتا ہے۔

چند ہفتے ہوئے حلقہ اربابِ ذوق کے ایک جلسے میں میرا افسانہ سننے کے بعد ایک دانشور نے یہ فیصلہ دے دیا کہ انور سجاد کی کہانیاں اب سمجھ میں آنے لگی ہیں۔ سوال پیدا ہوتا ہے پہلے کیوں نہیں سمجھ میں آتی تھیں۔ کیا قاری کی صورتِ حال بدل گئی ہے یا میرے رویّے، میرے ویژن میں کوئی تبدیلی آگئی ہے۔ فن کے ابلاغ کے معنی پھر کیا ہوئے؟ تخلیقی آزادی بھی کوئی چیز ہوتی ہے؟ تخلیق آخر کیوں ایک انسانی مجبوری ہے؟ کیا تخلیق فی نفسہٖ آزادی کا اظہار نہیں؟ کس قسم کے معاشرے

حقیقی اور سچے فن کی جانب معاندانہ رویہ رکھتے ہیں؛ حقیقی سچا فن آخر کیا ہوتا ہے؟ میں نے اپنے کسی مضمون میں آمریتوں کے حوالے سے حقیقی اور سچے فن کی صورتِ حال کو سمجھنے کی کوشش کی تھی لیکن "سرمایہ دارانہ معاشرہ (بھی) سچے اور حقیقی فن کی طرف مخاصمانہ رویّہ رکھتا ہے"۔

انفرادی عمل، فرد، اجتماعی عمل، انبوہ، عوام، پالوشن، منافقت، سچ، جھوٹ، انسانی، غیر انسانی، تنہائی، بیگانگی ایسی کیفیات کو سمجھنے کے لئے مجھے ایک مرتبہ پھر تاریخ کو کھنگالنا ہوگا۔ ہم اس وقت کس صورتِ حال سے نبرد آزما ہیں۔ اپنے ہاں کی تخلیقی غلامی / آزادی کو، نو آبادیاتی نظام کے حوالے سے اس عظیم ملک کے خس و خاشاک میں رُلتے طویل دامن کے واسطے سے سمجھوں کہ جس میں ہم مکمل طور پر لپیٹ دیئے گئے ہیں؛ جہاں نظام سرمایہ داری عروج پر ہے؟ اتنا آزاد اور جمہوری ملک جہاں ہر قسم کی تخلیقی آزادی نظر آتی ہے!

تو میں ایک عجیب و غریب معاشرے میں رہ رہا ہوں۔ جو اتنا عجیب نہیں ہے جتنا کہ غریب۔ جہاں ہر قسم کے عقیدے اور ایمان کو اکثر و بیشتر اپنی ذات کی کٹھالی میں ڈھال کر محض ذاتی مفادات کے لئے استعمال کیا جاتا ہے۔ جہاں صرف استحصالی اور استعماری قوتیں آزاد ہیں۔ اور میں اس معاشرے کا ایک باقاعدہ فرد ہوں۔ میرا تخلیقی فنکار کی حیثیت سے دوسروں کے ساتھ ایک مؤثر اور ٹھوس رشتہ قائم ہے۔ کیونکہ "یہ ناممکن ہے کہ فرد معاشرے میں رہ کر معاشرے سے قطع تعلق کر لے یا اس معاشرے سے آزاد ہو کر رہے۔" (لینن) کسی بھی معاشرے میں، خاص طور پر ہمارے ایسے مخلوط (نیم جاگیردارانہ، نیم سرمایہ دارانہ، نو آبادیاتی) معاشرے کا میرے ساتھ کیا رشتہ قائم ہوا ہے یہ جاننے کے لئے فن کی تاریخ، معاشرتی اور معاشی پہلوؤں پر بھی نظر ڈالی جائے کہ معاملات گہرائی میں جا کر افشا ہو سکتے ہیں۔ اگرچہ برصغیر میں فنون کی تاریخ پر ایسی کوئی جامع اور مربوط کتاب نظر نہیں آتی جیسی یورپ میں نظر آتی ہیں۔ پھر بھی اگر جناب سبطِ حسن (خاص طور پر پاکستان میں تہذیب کا ارتقاء) محترمہ رومیلا تھاپڑ، مولانا باری، ڈاکٹر فاطمی اور ڈاکٹر دانی ہی کی عالمانہ تحقیق پڑھ لی جاتے تو ایک مربوط کتاب بن سکتی ہے۔ لیکن یہاں پر اس مواد کو یکجا کرنا میرے بس کی بات نہیں۔ عمومی

طور پر یورپ کے مقابلے میں سماجی ارتقاء کے لحاظ سے برصغیر میں وقت تاریخی طور پر نا ساست رو نظر آتا ہے۔ یہاں ایک زمانے تک کوئی بنیادی تبدیلی نظر نہیں آتی نئے اوزاروں، ہتھیاروں کی ایجاد کے حوالے سے ––– سبطِ حسن "معاشرے کا خود کفیل ہونا بھی معاشرے کے لئے نقصان دہ بن جاتا ہے" (مارکس) اور کبھی معاشرہ ایک جست میں ماڈرن بننے کی سعی کرتا نظر آتا ہے۔ چھاپہ خانہ، یورپی نشاۃِ ثانیہ کے اثرات، ایجادات، صنعتی انقلاب وغیرہ کے اثرات بھی بوجوہ وقت کے تسلسل میں نہیں آئے۔ اگرچہ ہمارے ہاں کا یورپ کے ساتھ تاریخی تسلسل ANACHRONISTIC ہے۔ لیکن عمومی طور پر اپنے جغرافیائی اور تاریخی حوالوں سے فن کی نشوونما قریباً اسی انداز میں دکھائی دیتی ہے۔ قدیم انسان، عقائد کا معاشرہ، خالص مذہبی معاشرہ، تجارتی معاشرہ، سرمایہ دارانہ (صنعتی) معاشرہ اور اس کا عروج۔ ظاہر ہے یہ تبدیلیاں یک دم اور واٹر ٹائٹ کمپارٹمنٹ میں نہیں ہوتیں۔ بلکہ نئے طریقوں اور ایجادات اور ٹیکنالوجی کے ذریعے سے رفتہ رفتہ ایک دوسرے میں بتدریج منتقل ہوتی رہتی ہیں۔

انسان اپنی اندرونی ضرورتوں کے تحت تخلیق کرتا ہے۔ اس کی زندگی کے معنی تب بنتے جب وہ اپنی تخلیق میں اپنی قوتوں کی تجسیم کرتا ہے اور اگر طبعی اور روحانی قوتوں کا رُخ اس کے اصلی جوہر (تخلیق) کی مخالف سمت میں یا بیگانہ، اجنبی راستوں کی طرف موڑ دیا جائے تو یہ اس کے وجود، وجودیت کو مسخ کرنے کے مترادف ہوتا ہے۔ ہم چونکہ اسی معاشرے کے فرد ہیں اس لئے معاشرے کے پیش کردہ امکانات ہی میں رہ کر تخلیق کرنا پڑتی ہے، زندہ رہنا پڑتا ہے۔ ہماری بنیادی تخلیقی، قوتوں کو اپنے سچے اور صحیح راستے پر گامزن رکھنے کے لئے یہ ضروری ہے کہ ہمارے تخلیقی کام کو ہماری ذات، ہماری شخصیت کی نشوونما کا ذریعہ بننے دیا جائے۔ یہ ایک فل ٹائم کام ہے۔ لہٰذا یہ بھی ضروری ہے کہ ہمارا تخلیقی کام ہمارے لئے ذریعہ معاش بھی ہو تاکہ زندہ رہ سکیں۔ فنکار کی مادی ضروریات سے ظاہر ہے کہ گاہک (صارف) اور فن پارے (پیداوار) کے درمیان فن پارے کی حیثیت کو اس موجود معاشرے کی آرٹ مارکیٹ متعین کرتی ہے اور اس کا انحصار اس معاشرے

یں پیداوار کی سطح اور اُن سماجی تعلقات پر ہوتا ہے جو لوگ اپنی مرضی کو دوسروں کے حوالے کر کے مادی پیداوار کی اس مخصوص سطح پہ اختیار کر لیتے ہیں۔

قدیم یونان میں فنکار اپنی کمیونٹی کے لئے تخلیق کرتا تھا یعنی شہری ریاست کے لئے۔ اس دور میں قطعی کوئی پرائیویٹ گاہک نہیں تھا لہذا کسی کھلی منڈی کا سوال ہی پیدا نہیں ہوتا تھا۔ شہری ریاست میں آزادی، ٹھوس طبقاتی حوالوں سے تھی۔ اس کے باوجود فرد اور معاشرے کے درمیان ایک آہنگ پایا جاتا تھا۔ فن کار بھی چونکہ اس شہری ریاست کا آزاد فرد تھا۔ اس لئے اس کے تخلیقی جوہر کی نشوونما کے امکانات زیادہ تھے۔ فن کو تضیعِ اوقات نہیں سمجھا جاتا تھا اور نہ ہی اسے مادی دولت کے حصول کا ذریعہ گردانا جاتا تھا۔ فنکار شہری ریاست اور معاشرے کی نظروں میں لوگوں کے لئے تعلیم و تربیت کا وسیلہ تھا۔ "فن کی پیداوار کا کردار، مادی پیداوار متعین کرتی ہے۔ لیکن قدیم یونان میں مادی پیداوار کی منزل بھی ہمیشہ انسان ہی ہوتا تھا۔" (لیکن ہماری آج کی دنیا میں معاملہ الٹ ہو گیا ہے کہ اب انسان کی منزل ہمیشہ مادی پیداوار ہوتی ہے اور دولت (بمعنی قدرِ تبادل) پیداوار کی منزل بن گئی ہے۔) تب یونان میں روحانی اور مادی دونوں پیداوار کی منزل انسان تھا۔ شہری ریاست کی سرپرستی کے باعث فن، شہریوں کے ذہن اور روح کو بہت متاثر کرنے لگا۔ (افلاطون نے غالباً اسی لئے شاعری کی مخالفت شروع کر دی تھی: "شاعر لوگ ظاہر کو حقیقت سمجھتے ہیں اور روح کے سب سے زیادہ منفی پہلو پر اثر انداز ہوتے ہیں، اس لئے ان کی یہ مشغولیت شہری اور روحانی اصلاح کا کام نہیں کر سکتی۔") فنی مشغولیت پر کوئی ٹیکس کوئی حکمت نہیں تھا۔ شہری ریاست امراء کے ساتھ مل کر نہ صرف تھیٹر کو مادی امداد فراہم کرتی تھی بلکہ لوگوں کو لانے کا بندوبست بھی کرتی تھی کہ اس سے شہریوں کی تربیت ہوتی تھی اور سیاسی نظریاتی مقاصد بھی حاصل ہوتے تھے۔ شہری مطمئن اور خوش تھے۔

قرونِ وسطیٰ میں ریاست کے بجائے مذہب (کلیسا) فن پاروں کا خریدار بن گیا۔ یعنی اب فن کا کردار خالصتاً سیاسی کی بجائے مذہبی ہو گیا تھا۔ پھر بھی لوگوں اور فنکار کے مابین وہی بلا واسطہ

تعلق قائم رہا۔ کلیسائی قلمکاروں کی تحریروں سے پتہ چلتا ہے کہ آغاز میں تو کلیسا کی آرٹ آرکی فن مصوری اور صنم تراشی سے گریز کرتی تھی کہ کہیں شبیہہ سازی کی آڑ میں تشبیہی جادو پرورش پانے لگ جائے۔ روح اور جسم کے دائمی بُعد پر ان کا ایمان تھا اور حیات کے وہ دشمن تھے۔ صدیاں بعد جب کلیسا مضبوط ہوگیا اور اس کی حاکمیت اور بقا کو کسی قسم کا خطرہ نہ رہا تھا، تو کلیسا کے لئے بھی شبیہہ سازی، اصلاح اور عقائد کی تبلیغ کے لئے بہترین وسیلہ بن گئے" یعنی معلمانہ مذہبیت کے حوالے سے فن کی مقصدیت کا تعین ہوا۔ لیکن فن کے ذریعے سے مادی ضروریات کے حصول اور تشنگی کو گھٹیا سمجھا جاتا تھا۔ فن کار بھی اس مذہبی سماج کا فرد تھا۔ لہٰذا کلیسا (گاہک)، لوگوں اور فنکار کے درمیان کوئی بنیادی تضاد پیدا نہ ہوا۔ کلیسا (گاہک) اور فنکار کے درمیان فردی اختلافات ہوں تو ہوں لیکن مذہبی نظریاتی ہم آہنگی کے باعث پبلک اور فنکار کے درمیان یہ ایک بندھن قائم رہا۔ قرونِ وسطیٰ کے آغاز ہی میں فن کار اپنی 'ورکشاپ' کے ذریعے سے اپنے صارفین (بتک کلیسا) کے ساتھ متعارف اور متعلق ہوا۔ 'ورکشاپ' کا کام اپنے ممبروں کی کاوشوں کو تخلیقی اور فنی حوالوں سے ہم آہنگ کرنا اور پیداوار کی پرورش تھا۔ بالآخر یہ انتظام فن کار کی اپنی تخلیقی آزادی پر پابندی کی وجہ بن گیا۔ اس لئے فنکار کو ضرورت محسوس ہوئی کہ وہ اپنے اور صارف (کلیسا) کے درمیان سے اس ایجنٹ (ورکشاپ) کو ہٹا دے اور صارف سے بلا واسطہ تعلق قائم کرے۔ لیکن تخلیقی محنت کی آزادی جب ورکشاپ سے باہر بروئے کار لائی گئی تو مقابلے کا چکر شروع ہوگیا۔ اس لئے فنکار کے مفادات کے تحفظ کے لئے، جو ورکشاپ سے باہر کھلے مقابلے کے باعث خطرے میں آجاتے تھے، گلڈ ٹائپ کی ایک نئی تنظیم وجود میں آئی۔ یہ تنظیم فنکار کی تخلیقی شخصیت (تکنیک، ہیئت وغیرہ) کے لئے پابندی کا باعث نہیں تھی۔

پھر فن کا تنہا خریدار کلیسا نہ رہا۔ میونسپلٹیاں، بڑے بڑے جاگیردار، نواب، راجے مہاراجے اور ان کے دربار بھی فن کی سرپرستی کرنے لگے۔ قرونِ وسطیٰ کے آخر میں پہلی شہری بورژوازی کے ظہور میں آنے پر پہلی مرتبہ انفرادی گاہک وجود میں آیا۔ اس صورتِ حال میں بھی فنکار اور خریدار

کے درمیان رشتے میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں ہوئی۔ یہ تعلق بلا واسطہ تھا جس کا مقصد یہ تھا کہ ایک پہلے سے موجود گاہک کی خواہشات کی تشفی کی جائے جس کی ضروریات اور ذوق کا پتہ فنکار کو پہلے ہی سے ہوتا تھا۔ یعنی (فنی) پیداوار اور صارف کے درمیان کوئی دلال نہیں تھا۔ فن کار منڈی کی انجانی اور تبدیلی کی قوتوں سے ابھی واقف نہیں تھا اور نہ ہی اسے یہ اندازہ تھا کہ ایک خود مختار گاہک کے لئے (جس کی شکل تک سے وہ شناسا نہیں ہوتا) فنی پیش کش کرنے کا مطلب کیا ہے — نشاۃ ثانیہ کے دوران میں صارف کی سماجی حیثیت بالکل ہی بدل گئی۔ اب کلیسا، میونسپلٹیاں، شہزادے نواب، مہاراجے وغیرہ ہی فن کے خریدار نہ رہے تھے بلکہ تجارت میں فروغ کے باعث امیر بورژوازی بھی ان گاہکوں میں شامل ہو گئی تھی۔ اس صورت میں بھی یہ تعلق بلا واسطہ ہی رہا اور فنکار ایک مخصوص گاہک کے لئے تخلیق کرتا تھا۔ لیکن فن کا مقصد تبدیل ہونا شروع ہو گیا تھا۔ اب روحانیت' بادشاہوں کی عظمت کے اظہار کے علاوہ اب موجود امراء کی مداح سرائی اور ان کی نئی سماجی حیثیت کے قصیدے بھی شامل ہو گئے تھے۔ (فنکار اپنے فن پاروں کو ان کے نام معنون بھی کرتا تھا۔) اس کا اثر فنکار پر بھی ضروری تھا کہ جتنے بھانت بھانت کے ذوق و ضروریات کی تشفی اسے کرنا ہوتی تھی اسی تناسب سے اسے گاہک کی خواہشات کی غلامی میں بھی آنا پڑتا تھا۔ یوں فنکار کی تخلیقی شخصیت کی ضروریات کے درمیان ایک تضاد پیدا ہو گیا۔ لیکن ایسے تضادات بنیادی حیثیت اختیار نہ کر پائے۔ خریدار اور دکاندار کے درمیان تعلق دونوں کی تشفی کے بغیر تھا۔ پھر بھی فن کی ستائش کا بنیادی عنصر قائم رہا کہ فن پارے کو بہر حال اب بھی ایک روحانی تخلیق کے طور پر لیا جاتا تھا۔ ظاہر ہے اگر اسے مادی پیداوار کے پیمانے سے ناپا جائے گا تو فن کار کی تخلیق (پیداوار) تو غیر پیداواری پیداوار ہی نظر آئے گی۔

امیر بورژوازی کی انفرادی سرپرستی کے باعث فن کار کی سماجی حیثیت میں تبدیلی تو ہوئی لیکن اس کی محنت کے کردار میں کوئی تبدیلی نہ آئی۔ وہ اپنے سرپرست اور محافظ کی پناہ میں مادی طور پر کچھ آسودہ تو ہوا لیکن قرون وسطیٰ کے فنکار کی طرح ایک بار پھر تقابل سے ہراساں ہو گیا۔ فنکار

کے لئے یہ مسئلہ تو ہمیشہ سے رہا ہے کہ وہ اپنی مادی زندگی اور تخلیقی آزادی کے درمیان کوئی یقینی سمجھوتہ قائم رکھ سکے۔ تاریخ کے ہر دور میں یہ سمجھوتہ ایک بہت بڑا مسئلہ رہا ہے۔ تخلیق اور مادی زندگی کو قائم رکھنے کے وسائل کسی بنیادی تضاد کے بغیر ایک دوسرے سے ملتے جدا ہوتے رہتے ہیں۔ فن کار کے لئے زندہ رہنے کے حالات، دراصل اپنے فن کو پروان چڑھانے کے لئے مادی حالات کے مترادف ہوتے ہیں۔ لیکن اس کی تخلیق اس کے زندہ رہنے کے لئے مادی حالات کے مترادف نہیں ہوتی۔ فن کار نے نشاۃ ثانیہ کی اس مقابلے کی دنیا میں امیر بورژوازی کی وساطت سے اپنی بے تحفظی کو ختم کرنے کے لئے تھوڑا بہت سامان تو کر لیا۔ لیکن اسی رسی کی گرہ اور مضبوط ہو گئی جسے بورژوازی نے فنکار کے گلے میں ڈال کر اپنے ہاتھ میں مضبوطی سے پکڑ لی تھی۔ یوں فنکار کے لئے بے ذوق یا باذوق گاہکوں کو اپنی پیداوار خریدنے کے لئے قائل کرنے کا کوئی مسئلہ نہیں تھا۔ وہ اپنے فن میں اجنبی راستوں کو کھوج سکتا تھا۔ اور اس نے مقابلے کے مسلسل عذاب اور تشویش سے بھی نجات قریباً حاصل کر لی تھی۔ اس میں واحد قباحت یہ تھی کہ اسے ایک ہی مخصوص گاہک کے لئے تخلیق کرنا پڑتا تھا، کہ جس کے پاس اس کی تمام تخلیقات کے جملہ حقوق محفوظ تھے۔ زندہ رہنے کے لئے فنکار کی محتاجی کا ایک نیا رخ تھا۔ اس پرائیویٹ سرپرستی کے باعث (قرون وسطیٰ اور نشاۃ ثانیہ کے فریسکوز کے برعکس) فن کے سوشل کردار میں کمی آ گئی اور فنکار کا رابطہ معاشرے کے ساتھ بلاواسطہ نہ رہا اور اس کے تخلیقی امکانات گھٹنے لگے۔ اگر فن کار کا مادی طور پر زندہ رہنے کا انحصار اس سرپرست گاہک پر تھا تو اس گاہک کی خود نمائی اور عزت کا انحصار بھی فن کار کی عظمت پر تھا۔ یوں فنکار پوری طرح اس کی غلامی میں نہیں تھا۔ خاص طور پر تکنیک اور پیرایۂ اظہار کے سلسلے میں اسے کچھ آزادی یقیناً حاصل تھی۔ جہاں تک نظریاتی مواد کا تعلق ہے، فن کار اور سرپرست اب بھی اسی ایک عمومی روحانی دنیا کے باشندے تھے۔ اگر اس نئے زمانے میں فنکار اور سرپرست گاہک کے درمیان کوئی نظریاتی بُعد ہوتا تو عظیم مصوّر ولاسکوئز کی طرح اپنے اور سرپرست کے مابین مادی بندھنوں کے باوجود اپنی فنی عظمت اور طاقتور روحانی اقدار کے باعث موجود قومی، سماجی نظریات

کی حدود کو پار کر جاتا" ______ (واسکویزے) لیکن واسکویزے ایسے نابغے ہوتے کتنے ہیں!؟ عام فنکار تو ایسی مادی جکڑ بندیوں میں اپنی تخلیقی آزادی کے لئے کسمساتا ہی رہتا ہے۔

پھر ایک دور آیا کہ فن کار نے ایک خصوصی آرڈر پر مال تیار کرنے کے بجائے اپنی ______ ذاتی خواہش، ذوق اور جمالیات کے عین مطابق تخلیق کرنا شروع کر دیا اور اپنے سرپرست گاہک کے ساتھ بلا واسطہ تعلقات کو سمیٹ کر اس پر مکمل انحصار کرنا چھوڑ دیا۔ وہ اپنا فن اب امکانی خریداروں کو پیش کرنے لگا، کہ خریدار (صارف) پس منظر ہی میں رہے اور اس کی تخلیقی قوتوں کو اپنی غلامی میں نہ لے سکے۔ اس غلامی سے نجات کی خاطر یہ ضروری تھا کہ وہ تخلیقات کی تعداد اور قیمت بڑھا دے تاکہ وہ کسی معاشی دباؤ میں نہ رہے۔ پہلے تو صارف (گاہک، سرپرست) پہلے سے موجود ہوتا تھا۔ اور پیداوار (فن پارہ) بعد میں وجود میں آتی تھی۔ اب فن پارہ پہلے تخلیق ہوتا تھا، اور گاہک بعد میں پیدا ہوتا تھا۔ یوں تخلیق پیداوار صرف پر مقدم ہو گئی۔ فن کار اس امید پر اپنا فن (مال) پیش کرتا تھا کہ اس کی طلب ہوگی" تاریخی لحاظ سے ایسا تعلق عبوری یا عارضی ہوتا ہے" اگرچہ سرپرستوں (صارفین) کی نوع بدل گئی تھی مگر یہ ساری صورتِ حال بورژوازی سماج کی ترقی کی طرف اشارہ کرتی ہے۔ سرمایہ داری کی ترویج اور ترقی پر یہ ذاتی بندھن بھی بالآخر ٹوٹ جاتے ہیں"؟ اب فنکار ایک مکمل طور پر اجنبی گاہک کے لئے تخلیق کرتا ہے کہ جس سے وہ کبھی شناسا نہیں ہوگا۔ فن کار اس مجرد اور نظر نہ آنے والے صارف (گاہک) کو اپنی تخلیقی سرگرمی کے دوران میں نظر انداز بھی نہیں کر پاتا۔ فن کار اور خریدار کے درمیان ایک عجیب اور پہنچ سے باہر قسم کی دنیا پھیلا دی جاتی ہے۔ یعنی ______ منڈی۔ ایک مقررہ خریدار کے لئے تخلیق نہ کرنے کے باعث فنکار اس حد تک تو آزاد ہے کہ خریدار کے ساتھ اس کا رشتہ غیر شخصی اور مجرد ہو جاتا ہے۔ اس لئے وہ منڈی کے واسطے آزادانہ طور پر مقداری لحاظ سے زیادہ سے زیادہ تخلیق کرتا ہے۔ نشاۃ ثانیہ کے آخر میں اس قسم کے عجیب بندھن کے نقوش بننے لگے تھے۔ لیکن یہ اپنی واضح صورت میں انیسویں صدی عیسوی کے وسط میں ظاہر ہوئے۔

فنکار یہ سمجھنے لگا تھا کہ یہ بندھن اس تخلیقی اظہار کی آزادی کے ساتھ مکمل طور پر ہم آہنگ ہے۔
درحقیقت، مادی پیداوار کے مخصوص کردار نے فن کار پر اس غلط فہمی کو مسلط کر دیا تھا۔ اس
دور میں سیاسی اور معاشی طاقت حاصل کرنے کے باوجود بورژوازی، فن پاروں کو اجناس
کے طور پر نہیں لیتی تھی بلکہ ایک ایسی شے کے طور پر قبول کرتی تھی۔ جس میں دنیا کا ایک نیا تصور پیش
کیا گیا تھا کہ جو ایسے خیالات اور اقدار کو ظاہر کرتی ہے جو اس نئے طبقے کے ساتھ ہم آہنگ تھا۔
ایسی اشیاء جو ان لوگوں کے وجود کی توصیف کرتی تھی، ان کی زیبائش کرتی تھی اور ان کے
اعلیٰ سماجی مرتبے کو واضح کرتی تھی۔ فن پارے میں احساس، تخیّل اور حُسن موجود ہوتا تھا، اور
فن پارے سے اس سے زیادہ تقاضا بھی نہیں کیا جاتا تھا۔ اقتصادیات کے حوالے سے
فن کار ایک 'غیر پیداواری' کا کام کرتا رہا۔ اور اس زمانے کی بورژوازی اسے اسی طور پر
قبول کرتی رہی۔ یعنی "روحانی پیداوار" کی ایک شاخ کے طور پر ـــــ مادی پیداوار کے
دائرہ اثر سے باہر ایک نظریاتی، روحانی اور جمالیاتی وسیلہ۔

اٹھارہویں صدی کے (صنعتی) انقلاب کے باعث مادی دولت بڑھتی گئی اور اس کے
ساتھ بیاسی منڈی اور زیادہ اشیائے صرف کو اپنے اندر جذب کرتی گئی۔ مادی پیداوار کی
زیادہ فروخت ہونے والی نئی نئی اشیاء ہی منڈی میں نہیں آئیں بلکہ "منڈی کے قوانین" کے تحت
وہ اشیاء بھی منڈیوں میں پہنچنا شروع ہو گئیں۔ جن کی کوئی کمرشل حیثیت نہ تھی۔ فن پارے بھی کہ
جو اب تک ناقابلِ تسخیر تھے۔ جنہیں روح پرور، روحانی متصور کیا جاتا تھا۔ اور جنہیں اعلیٰ اقدار کا
سرچشمہ سمجھا جاتا تھا، سرمایہ داری کے عمومی قوانین سے مفتوح ہو گئے۔ اور یہ "نئی فاتح تھی"،
سرمائے کی طاقت" اور "بورژوازی نے ہر اس پیشے کے گرد سے نورانی ہالہ کھینچ اتارا ہے۔
جس کی دھاک کے باعث وہ احترام سے دیکھے جاتے تھے۔ ڈاکٹر، وکیل، مذہبی پیشوا، شاعر،
سائنس دان، مصوروں اور ادیبوں کو بھی محنت کشوں یعنی اجرتی مزدوروں میں ڈھال دیا گیا ہے"۔
یعنی فن کار کو مجبور کر دیا گیا ہے کہ وہ بھی خریدار کے ساتھ ایسے رشتے میں منسلک ہو جائے جو

غیر شخصی، مادراٹی اور سرمایہ داری پیداواری نظام کے تحت ہو۔

یوں معاشرے اور فن کار کے درمیان اس تفاوت کے باعث شدید تضاد پیدا نہیں ہو جاتا؛ کہ فن کار اس معاشرے کے آئیڈیلز اور اقدار کے ساتھ خود کو شناخت نہیں کر پاتا؛ ہم اسی تناسب سے اس معاشرے سے کٹتے رہتے ہیں۔ بیگانہ ہوتے رہتے ہیں کہ جس تناسب سے باہمی انسانی تعلقات شیئت میں منتقل ہوتے رہتے ہیں۔ اور گھٹیا پن اور عامیانہ پن کے باعث تعلقات میں غیر انسانی سفاکی در آتی رہتی ہے۔

رومانوی تحریک میں فن کار نے بورژوازی کی اس مجرد، سرد مہر اور غیر شخصی سماجی تعلقات کی دنیا سے ناطہ توڑ لیا تھا۔ اور اس کی موجودگی میں بھی اپنا باغیانہ تخلیقی سفر جاری رکھا تھا۔ باغی فنکار نے کبھی، کسی حوالے سے بھی سرمایہ دارانہ نظام کے اصل مفادات کی تعریف و توصیف میں پل نہیں باندھے۔ اسے یہ اندرونی ضرورت ہی کبھی محسوس نہیں ہوئی کہ وہ اس انسان کش نظام کے آئیڈیلز اور اقدار کے ساتھ مطابقت پیدا کرے۔ اس کے باوجود اس نظام نے فنکار کو مجبور کر دیا ہے کہ وہ تخلیق کرتے وقت اپنی ان خارجی ضروریات کو نہ بھول پائے جو سرمایہ دارانہ مادی پیداواری قوانین کے تحت پیدا ہوتی ہیں۔ آمریت چاہے سرمائے کی ہو یا کوئی اور، نتیجہ اس کا ایک ہی نکلا کرتا ہے ——— زندہ رہنے کے لئے تخلیقی غلامی۔ (جسے قبول کرنا یا نہ کرنا ہمارے اختیار میں ہے؟) سرمایہ دارانہ نظام فن پارے کو بھی اپنے قوانین کا مطیع کر لیتا ہے۔ اور یہ عداوت فن کار اور غیر انسانی معاشرتی حقیقت کے درمیان تضاد سے اور بھی شدید ہو جاتی ہے۔ اس مخاصمت کی اپنی فطرت کیا ہے؟ اس کے منفی اثرات کیوں مرتب ہوتے ہیں؟ کیا ان پر غالب آیا جا سکتا ہے؟ سرمایہ دارانہ نظام کی مخاصمت کے باوجود فن سلامت کیوں ہے؟ بلکہ گزشتہ ڈیڑھ سو سال میں نہایت ثمر آور کیوں ثابت ہوا ہے؟ پنپ کیوں رہا ہے؟

بعض اوقات ہم تخلیقی آزادی کا ذکر یوں کرتے ہیں کہ اپنے آپ پر نراجیت کا شبہ ہونے لگتا ہے۔ فنکار کی تخلیقی آزادی، دوسری تمام آزادیوں کی طرح ان آئیڈیلسٹ معنوں میں نہیں

ہوتی جس میں انسان ہر قسم کے انحصار اور معاشرتی۔ اعصابی تنویم CONDITIONINGS سے بھی آزاد ہوتا ہے۔ ایسی آزادی تو صرف تصور ہی میں حاصل کی جا سکتی ہے۔ فن کار کی آزادی بھی دوسری ٹھوس آزادیوں کی طرح ضروریات کے ساتھ جدلیاتی اکائی میں رہتی ہے مطلب یہ بھی نہیں کہ فنکار کی زندگی کا دارومدار مکمل طور پر ان ضروریات کے تابع ہوتا ہے۔ دراصل فنکار کی آزادی اپنی ضروریات کی وجہ سے ان چند اٹوٹ رشتوں سے وابستہ ہوتی ہے جو مختلف صورتیں اختیار کر لیتے ہیں۔ یعنی سماجی، روحانی اور نظریاتی تنویم، فن کی حقیقت کے ساتھ فنکار کی وابستگی کی نوعیت اور سطح، 'اظہارِ خیال کے 'آلات' کے ساتھ شناسائی اور ان پر عبور کی سطح، قومی اور فنی روایات وغیرہ۔ فنکار اسی وقت صحیح معنوں میں اپنا اثبات کرتا ہے، جب وہ سماجی، طبقاتی اور روحانی یا قومی کنڈیشننگ کو اپنی گرفت میں لے کر آفاقی، انسانیت تک پہنچتا ہے۔ اس صورت میں تخلیقی آزادی دی نہیں جاتی بلکہ یہ 'ان ضروریات' پر فنکار کی اپنی فتح ہے۔ لیکن اس تخلیقی آزادی کو اس وقت شکست کا سامنا کرنا پڑتا ہے جہاں ضروریات، اشیاء اور وجود کے تعلقات کو تباہ کر دیتی ہیں کہ جس کے حوالے سے حقیقی معنوں میں تخلیقی آزادی ظہور میں آتی ہے۔[۱۵] اس معاشرے میں جہاں سرمائے کی طاقت کا راج ہو آزادی کبھی حقیقی اور با اثر صورت اختیار نہیں کر سکتی۔ جہاں محنت کش تو غربت میں سسک رہے ہوں اور مٹھی بھر امیر پیراسائیٹوں کی طرح رہتے ہوں۔ ایسے سماج میں زندہ رہ کر آزاد نہیں رہا جا سکتا۔ بورژوا ادیب، مصور، اداکار وغیرہ کی آزادی ایک کھوکھلا، منافقانہ ڈھکوسلا ہوتا ہے کہ جس کا دارومدار نہ صرف ڈیوٹوں کی تھیلی پر ہوتا ہے بلکہ کرپشن اور پراسٹی ٹیوشن پر بھی۔" (لینن) ہمارے ہاں کی، سرکاری سطح پر منعقدہ ادبی اور فلم کانفرنسیں یا مصوری ڈرامے وغیرہ پر سیمینار اس کی بہترین مثال ہیں۔

جب سرمایہ دارانہ پیداواری نظام، فن کارانہ پیداوار تخلیقات کو بھی اپنے معدے میں سمیٹ لیتا ہے تو اس اقتصادی نظام کے ساتھ فنکار کا تضاد ظاہر ہوتا ہے۔ فن کار اپنی تخلیقی

حیثیت کو بھینٹ چڑھائے بغیر اپنی تخلیقی آزادی کو فتح نہیں سکتا. کیا اس حیات بخش ضرورت کو جو دوسروں کے ساتھ مکالمہ کر کے پوری ہوتی ہے، قربان کیا جا سکتا ہے؟ اور پھر خوش اور مطمئن رہا جا سکتا ہے؟ یہ تو ہو نہیں سکتا کہ ہم اس تصادم سے بچنے کے لیے تخلیقی کام چھوڑ ہی دیں، کیونکہ یہ خاموشی تو دہری خودکشی کے مترادف ہو گی. فنکار کی موت کے علاوہ ایک انسان کی موت بھی کہ "ہم اپنے تخلیقی اظہار ہی کے ذریعے اپنے سب سے عمیق اور سچی انسانی جہت کا اثبات کر سکتے ہیں" معاشرے اور اس کے حاکم طبقوں کے ساتھ تصادم میں کہ جو فنکار کی تخلیقات کو کھوٹا کرتے ہیں. فنکار تارک الدنیا تو ہو نہیں سکتا. اس لئے متبادل راستے کے طور پر وہ اس نظام کی ساخت کو درہم برہم کئے بغیر (جو اس کی انسانی صورتِ حال کو اس اجنبی دنیا میں "تحفظ" دیئے ہوئے ہے.) اس دنیا میں کہ جو اس کی تخلیقات کو اشیا (اشیائے صرف) میں تبدیل کر کے اسے بیگانہ کرنے پر تلی ہے، اپنی تخلیقی آزادی کو یوں ثبت کرتا ہے کہ وہ صرف اپنے اور اپنے لئے تخلیق کرتا ہے. کیونکہ خارجی ضروریات (منڈی) کے مطابق تخلیق کرنے کے باعث اس کے پہنچ کے تمام راستے بند کر دیئے جاتے ہیں (اس کی تخلیقات ان حاکم طبقوں کی خواہشات اور ذوق کے مطابق نہیں ہوتیں جو اشیائے صرف کی پیداوار پر قابض ہوتے ہیں) اسے کوئی خریدار نہیں ملتا. یوں داخلی تخلیقی مجبوری اور اظہارِ خیال کی شدید اندرونی ضرورت کے تحت فنکار پرومیتھی طور پر اپنا تخلیقی کام کرتا ہے. وہ ان قوتوں سے سمجھوتہ نہیں کرتا جو اس کی تخلیقی قوتوں کو اپنے قالب میں ڈھالنا چاہتی ہیں. پچھلے سو برس میں ایسے بے شمار عظیم فنکار، مصور، شاعر، ادیب نظر آئیں گے جنہیں اپنی اس بغاوت کے نتیجے میں بھوک، افلاس، اذیت، خودکشی اور دیوانگی کے تمغے ملے.

بعض دفعہ یوں بھی ہوتا ہے کہ فنکار اس آمرانہ نظام کے قوانین کی حکومت کے ساتھ بلاواسطہ تجارب سے بچنے کی کوشش میں اپنی داخلی ضروریات کے جبر کے تحت اپنے لئے بھی تخلیق کرتے ہیں اور اپنی خارجی ضروریات کو پورا کرنے کے لئے منڈی کے واسطے بھی. اس قسم

کا فن کار بورژوازی معاشرے کے اپنے دوغلے پن کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ چونکہ ہر دو انواع
کی زندگیوں میں کوئی اختلاط نہیں ہوتا۔ اس لئے سمجھ میں نہیں آیا کرتا کہ کون کس کا ہم زاد
ہے۔ وقت کی منڈی کے لئے بکاؤ مال چاہیے وہ حکمران طبقوں کی رضا کے لئے ہو یا کمرشل
پراڈکٹس کو بیچنے کے لئے، فن کار میں اس دوغلے پن کے باعث نہ صرف تخلیقی امکانات
کے رفتہ رفتہ ختم کمرشل فن میں ضم ہو جانے کا رجحان پیدا ہو جاتا ہے بلکہ وہ اپنے تخلیقی کام کو
بھی "کمرشل ازم" سے ملوث کر دیتا ہے اور جو یہ سمجھتا ہے کہ وہ اپنی تخلیقات پر (سیاسی
یا معاشی) کاروباری اثرات کو شعوری طور پر اثر انداز نہیں ہونے دیتا اس کی تخلیقات اکثر و
بیشتر ٹھوس زندگی کی کلیت کی مظہر نہیں ہوتیں بلکہ ان میں زندگی کی تجرید بن جانے کے خطرات
ظاہر ہونے لگتے ہیں۔ یہ بھی دوغلی زندگی بسر کرنے کا ایک طریقہ ہوتا ہے اور جو لوگ زندہ رہنے
کے لئے کوئی اور پیشہ اختیار کرتے ہیں اور تخلیقی کاموں میں مشغول رہتے ہیں، ان کا روزمرّہ
حقیقی زندگیوں کی توڑ پھوڑ اور مسخ شدگی کا مظہر ہوتا ہے۔ ایسے فنکار ہر دو قسم کی زندگیوں کے
درمیان پستے رہتے ہیں۔

حقیقی فنکار اپنی تخلیقی غلامی سے نجات حاصل کرنے کے لئے ہر اس طاقت سے بھڑ
جاتا ہے جو اس کی آزادی کو چیلنج کرتی ہے اور اس کی تخلیقات کے ساتھ اشیائے صرف سا
سلوک کرتی ہے۔ یہ طاقت چاہے معاشرتی ہو، معاشی ہو یا سیاسی، فنی تخلیق کو مادی پیداوار
کی طرح اپنی منڈیوں میں چوس لیتی ہے۔ اس نظریئے کے باعث جو اس کی تخلیقی صلاحیتوں اور
اس کے امکانات کو غلام بنا لیتا ہے، فنکار اس نظام کے ساتھ تضاد میں آ جاتا ہے۔ جس کا مظہر
انیسویں اور بیسویں صدی کی بورژوا معاشرے میں وہ تمام اہم ادبی ثمر آور تحریکیں ہیں جن کے
ساتھ معاشرے اور جنہوں نے معاشرے کے ساتھ لاتعلقی کا اظہار کیا ہے۔ بغاوت کی ہے۔
جب فنکار کی سمجھ میں یہ آ جاتا ہے کہ اس تصادم کی جڑیں دراصل معاشرتی اور اقتصادی
ہیں تو وہ یہ بھی جان لیتا ہے کہ اس تضاد کا حل محض فنی تخلیق کا رخ موڑ دینے میں نہیں بلکہ

اس نظام میں بنیادی تبدیلی لانے ہی سے ممکن ہے۔

اس نظام کے تحت بھی فن کی نشو و نما رُکا نہیں کرتی۔ مخاصمت کے باوجود ہمیں فنون کی دنیا میں بڑے بڑے عظیم نام نظر آتے ہیں۔ سرمایہ دارانہ پیداواری نظام کی یہ فطرت ہوتی ہے کہ اپنے پیداواری قوانین کو فنکار کی تخلیق سمیت ہر قسم کی پیداوار پر لاگو کرے۔ لیکن ان قوانین کا نفاذ تمام فنون پر یکساں لاگو نہیں ہوتا۔ اس میں سب سے زیادہ وہ فنون متاثر ہوتے ہیں، جنہیں یہ نظام اپنے اندر جذب کرنے کی صلاحیت رکھتا ہے۔ اس گرسنگی کا انحصار اس امر پر بھی ہے کہ ایک خاص معاشرہ کس حد تک سرمایہ دارانہ نظام کا نفاذ کر چکا ہے۔ جوں جوں یہ حد بڑھتی ہے توں توں اس نظام کا حلقۂ زنجیر وسیع ہوتا رہتا ہے۔ صنعتی انقلاب کی آمد کے ساتھ ہی سرمایہ دارانہ پیداواری نظام کی یہ کوشش ہوتی ہے کہ اس کے قوانین کا اطلاق فنون سمیت ہر قسم کی انسانی دانش کی پیداوار (سائنس ٹیکنالوجی) پر ہو جائے۔ (آدم سمتھ نے فنکار کی محنت کو اقتصادی لحاظ سے غیر پیداواری کہا تھا لیکن اس وقت ٹیکنالوجی اس حد تک نہیں پہنچی تھی کہ مختلف فنون کی کثرت سے ری پروڈکشن ہو سکے)۔ فنون کسی خاص ملک میں اسوقت تک سرمایہ دارانہ قوانین کے تحت مکمل طور پر نہیں آتے۔ جب تک وہاں کی پیداوار کوئی یقینی صورت اختیار نہیں کر لیتی۔ ان قوانین کا زیادہ اطلاق فنون پر ہوتا ہے جو "انڈسٹری" کی حیثیت اختیار کر لیتے ہیں۔ یعنی جن میں سرمایہ کاری، تقسیم اور اس کی کھپت، زیادہ سے زیادہ منافع میں اضافہ کا باعث بنے۔ یوں جب بھی فن میں سرمایہ کاری کے طور پر زیادہ دلچسپی لی جائے گی، نفع نقصان کے حوالے سے فنکار کی تخلیقی آزادی اتنی ہی سلب ہو گی۔ آزادی کے لئے تخلیقی فطرت کا کمال یہ ہے کہ سرمایہ دارانہ قوانین جس نسبت سے تخلیقی سرگرمی پر لاگو ہوں گے اسی تناسب سے فنکار کی مدافعت بھی ان قوتوں کے خلاف ابھرے گی۔ لہذا یہ قوانین کبھی اس حد تک نہیں پہنچ پاتے کہ وہ فنکار کی تخلیقی قوتوں کو مکمل طور پر مغلوب کر کے فنا کر دے۔ کیونکہ اس فنکارانہ محنت کو اس سطح تک گرانا ناممکن ہے کہ جس سطح پر عام محنت بیگانہ ہو جاتی ہے۔

کیونکہ "فن کو خالصتاً رسمی یا میکانکی سرگرمی میں منتقل نہیں کیا جا سکتا" (اس وقت بھی جب
فنکار منڈی کے لئے تخلیق کر رہا ہوتا ہے۔ یکسانیت وغیرہ سے اجتناب برتتا ہے کہ یکسانیت
اس کی انفرادیت اور تخلیقی شخصیت کے لئے گھن ثابت ہوتی ہے) یہ سمجھوتہ نہ کرنے والے
فنکار کی اپنی تخلیقی صلاحیتوں کا احساس ہی ہے کہ وہ منڈی کی پیدا کردہ معاندانہ پابندیوں کے
خلاف جہد کرتا ہے۔ اس عظیم جہد کے واسطے سے اپنے انسانی، تخلیقی وجود کا اثبات کرتا
ہے اور یوں ایک نئے فن کو جنم دیتا ہے جو حاکم طبقوں کے خیالات، نظریات، ذوق اور
اقدار سے متحارب ہوتا ہے۔ یہ نیا فن ان لوگوں کے ساتھ رابطہ قائم کرتا ہے جو اس باغی
فن کار کے نظریات اور اقدار میں شرکت کرتا ہے۔

"پیداوار انسان کی خدمت گذاری تو کیا کرے گی، انسان ہی پیداوار کا خادم ہو گیا
ہے۔" سرمایہ دارانہ نظام انسان کش ہوتا ہے کہ محنت کرنے والے کو ایسی شے سمجھتا ہے
جو پیداوار کرنے کا محض آلہ ہے۔ اسے اس کے انسان پن سے محروم کر دیا جاتا ہے ("اسے
صرف اتنا مشاہرہ دو کہ وہ صرف زندہ رہ سکے" آدم سمتھ)۔ یعنی محنت کش بہ حیثیت ایک انسانی
وجود کی، اپنے پیداواری عمل سے الگ، کوئی حیثیت نہیں۔ لہٰذا اضافی پیداوار کے روپ میں
پیداوار انسان دشمن ثابت ہوتی ہے۔ محنت کش کا اپنی پیداوار کے ساتھ تعلق اس بیگانگی سے
ظاہر ہوتا ہے۔ نہ صرف یہ کہ وہ اپنی پیداوار میں اپنے آپ کو شناخت نہیں کرتا بلکہ پیداوار کرنے
کے عمل کے دوران بھی اپنی پیداوار سے لاتعلق، اجنبی، بیگانہ رہتا ہے" وہ اپنی پیداوار کے
ذریعے سے اپنا اظہار نہیں کر پاتا۔ اس کا یہ عمل اپنے لئے حظ اٹھانے کی بجائے، باعثِ
گم گشتگی بن جاتا ہے۔ (اشیا کو دوسرے کے پاس کھو دینے کے لئے اشیا کی پیداوار حتیٰ کہ
سرمایہ دار خود کو بھی اس پیداوار کے ساتھ اپنا انسلاک نہیں کر پاتا —— ایک غیر انسانیائی
ہوئی پیداوار جو اپنے بنانے والے ہی کی نفی کرتی ہے)۔ یوں سرمایہ دارانہ پیداواری نظام
انسان کو اپنی پیداوار کے ساتھ سچے انسانی رشتے کے ساتھ منسلک نہیں ہونے دیتا یعنی انسان

اور اس کی پیداوار کے درمیان انسانی معنی پیدا نہیں ہونے دیتا جو کہ نہ صرف بنیادی انسانی ضرورت ہے۔ بلکہ اس کے وسیلے سے انسان اپنی بنیادی انسانی استعداد کو معروضیت دیتا ہے۔ اس کی بیگانہ محنت اس کی حیات بخش سرگرمی کی نفی بن جاتی ہے کہ جو اس جسمانی اور ذہنی قوتوں کو معرضِ وجود میں لاتی ہے۔ ایک ایسی سرگرمی جس کے واسطے سے وہ اپنی آزادی، اپنے شعور اور اپنے تخلیقی وجود کا اثبات کرتا ہے۔" مالک اور اشیاء کے درمیان غیر انسانی تعلق کا مطلب یہ ہوا کہ انسانوں اور اشیاء کے درمیان اَن گنت امکانی رشتوں کے بجائے (کہ جہاں گنت انسانی ضرورتوں کو پورا کر سکتے تھے) محض ایک ہی ضرورت بن کر رہ گیا۔ یعنی اشیاء سے مسرت حاصل کرنے کی بجائے یا اس کے استعمال سے خوشی حاصل کرنے کے بجائے اس کی سرمستی اس سے کا محض مالک بننے میں ہوتی ہے۔ محنت کش حقیقی انسانی معنوں میں (تخلیقی طور پر) پیداوار نہیں کرتا اور سرمایہ دار اپنی اس ملکیت کو انسانی حوالے سے استعمال نہیں کرتا۔ لطف نہیں اٹھاتا یعنی وہ اشیا کی انسانی اہمیت سے بے بہرہ ہوتا ہے۔"

یہ تو عام محنت کی بات ہوئی تو کیا فنکار کی محنت اور مزدور کی محنت ایک جیسی ہوتی ہیں؟ اگر نہیں تو ان دو قسم کی محنت میں بنیادی بُعد بھی نہیں "مزدور کی محنت سے مادی افادیت کی اشیاء وجود میں آتی ہیں۔ اور فنکار کی محنت سے روحانی افادیت کی۔ آزادانہ محنت میں مادی افادیت کے ساتھ ساتھ محنت کش نہ صرف اپنی پیداوار اپنا اظہار کرتا ہے بلکہ اس میں اپنا اثبات بھی کرتا ہے۔ اس کے برعکس بیگانہ محنت میں اشیاء اپنی مادی افادیت تو قائم رکھتی ہیں۔ لیکن محنت کش بہ طور انسان اپنے آپ کو اس سے منفی سمجھتا ہے۔"

فن محنت ہے[۱]۔ اشیا کو انسانیاتے وقت اس پر عام محنت والی پابندیاں (جو مادی

[۱] سب سے پہلے کانٹ نے کہا تھا کہ فن اور عام محنت کا آپس میں کوئی تعلق نہیں اور ان کے مابین قطعی مخالفت ہے۔ اس نے فن کو "آزادی کے ذریعے" سے پیداوار کہا ہے۔ یعنی اس اختیار کے ذریعے سے یہ کر جو عقل کو اس کے عمل کے باعث قرار دیتا ہے۔ یعنی شعوری تخلیق ایک منزل کی جانب ہوتی ہے۔ اس لحاظ سے یہ نیچر سے ممیز ہے۔ فن اپنی آزادی کے باوصف خوشگوار ہے اور محنت آزادانہ

اشیا پیدا کرتی ہیں انہیں نافذ کی جا سکتیں۔ فن کا بنیادی "استعمال" روحانی ہے کہ یہ انسان کے گرد وپیش کی دنیا کو انسانیانے کی بنیادی ضرورت کی تشفی کرتا ہے۔ اور اپنی تخلیقات کے ذریعے سے اظہارِ خیال بھی کرتا ہے جو دوسروں کے ساتھ مکالمہ کرنے کا وسیلہ بھی ہے۔ اسی لئے تاریخی طور پر وجودی رشتوں کے حوالے سے انسان اشیاء کے مادی استعمال کی حدود کو پار کر لیتا ہے۔ یہ انسان ہی ہے جو ہر شے کو ایک جمالیاتی عکس دینے کے لئے بے قرار نظر آتا ہے۔ حتیٰ کہ ٹیکنیکل شے کو خوبصورتی دینے کی خواہش بھی ایک انسانی خواہش ہے کہ اس میں بھی کم از کم ہی سہی انسانی عنصر کا اثبات ہو جائے۔ حالانکہ ٹیکنالوجی کے قوانین کو خوبصورتی کی ضرورت نہیں ہوتی۔ ٹیکنالوجی غیرانسانی نہیں ہے۔ یہ بھی فن ہی کی طرح انسانی ہے۔ فن اور ٹیکنالوجی کے مابین وہ بنیادی تضادات کہ جن کے حوالے سے ایک انسانی ہے اور دوسرا غیرانسانی، روح اور مادے کے درمیان

عمل نہیں کہ جبر کے تحت ہے۔ اس لئے ناخوشگوار بھی ہے۔ محنت کا عمل ایک MERCENARY عمل ہے۔ یہ صرف اپنے مادی نتائج (اُجرت) کے حوالے ہی سے ایک خوشگوار عمل بنتا ہے۔ کانٹ فن اور محنت کو عمومی طور پر ایک دوسرے کے مقابل لے آتا ہے۔ اس لئے دستکاری ہے ہی بیگانہ محنت کہ جبری محنت ہے۔ کانٹ، محنت کو اسی انداز میں لیتا ہے جو بورژوا نظام کا خاصا ہے۔ مارکس کے نزدیک فن اور محنت کی بنیاد تو ایک ہے۔ لیکن ان میں انسان کے تخلیقی جوہر کے اظہار مختلف ہیں جو ایک دوسرے کے اس حد پر جا کر مخالف ہو سکتے ہیں جس حد تک سرمایہ دارانہ نظام میں محنت کا تخلیقی عنصر سنہا ہو جاتا ہے۔ حقیقی معنوں میں تخلیقی فن پارہ سرمایہ دارانہ نظام کی ضد ہو جاتا ہے۔ لیکن وہ پیداوار جو انسان کی خدمت میں ہے۔ وہ پیداوار اپنی حقیقی انسانی اور تخلیقی اہمیت کو دوبارہ پا لیتی ہے۔ محنت جب اپنا تخلیقی کردار کھو دیتی ہے تو فن سے دور ہو جاتی ہے۔ اگر فن بھی بیگانہ محنت ہی کی صورت اختیار کرے تو فن نہیں رہتا۔

سرمایہ دارانہ معاشرے میں فن کے سر پر ہر وقت تلوار ہی لٹکتی رہتی ہے کہ اس کے ساتھ بھی وہی سلوک ہوگا جو اضافی پیداوار کے قوانین کی دنیا میں دوسری اشیاء کے ساتھ ہوتا ہے۔

"افلاطونی دوئی کو طول دینے کے مترادف ہے۔ اس افلاطونی مفروضے کو قبول کرتے وقت ہم یہ بھول جاتے ہیں کہ انسان نے اپنی ترقی کے ارتقاء میں روحانی، شعوری اور تخلیقی وجود کے طور پر نشوونما پائی ہے اور اس کے اندر اپنے گردوپیش کی دنیا کو عملی اور مادی طور پر اپنی محنت (اور ٹیکنالوجی) کے باعث تبدیل کر دینے کی قدرت ہے۔"

اگرچہ سرمایہ دار معاشرے میں روحانی پیداوار کی ایک شاخ، یعنی فن کو مادی پیداوار میں منتقل کر دیا جاتا ہے، پھر بھی فن، اپنی تخلیقی آزادی کو گزند پہنچائے بغیر اس منتقلی کو بھی برداشت کر لیتا ہے۔ اکثریتی سطح پر کسی فن پارے سے لطف اندوز ہونا اس وقت تک ممکن نہیں تھا جب تک کہ اس یکتا فن پارے کو دہرایا نہیں جا سکتا تھا۔ تب واحد وسیلہ تصاویر کی نمائش تھی۔ ادب و شاعری کو چھوٹے بڑے جلسوں شاعروں کے ذریعے سے پبلک میں پیش کیا جا سکتا تھا۔ اور ڈرامے وغیرہ سٹیج کئے جا سکتے تھے۔ غیر محدود اور کثرتی (انبوہی) انداز میں کھپت کا مطلب یہ تھا، کہ فن پارے کی نقل کی پیداوار کثرت سے کی جا سکے۔ اس زمانے میں ایسی کوئی سہولت نہیں تھی اور فنکار خواب میں بھی نہیں دیکھ سکتا تھا کہ اس کی تخلیق کبھی اتنی اکثریت تک پہنچ سکتی ہے۔ یہ تو چھاپہ خانہ کی ایجاد ہی سے ممکن ہوا۔ ادب کی بات تو چھوڑیئے اب تو مصوری میں یہ حال ہے کہ نقل بمطابق اصل۔ چاہے اصلی سائز میں ہو یا کتابوں میں چھپی ہو۔ ہم کسی بھی شاہکار کے ساتھ شناسا ہو سکتے ہیں۔ (اگرچہ یہ نقل اصل کی طرح کبھی بلاواسطہ تعلق کا درجہ حاصل نہ کر سکتی) لیکن فن کی یہ ضرورت کہ اپنے معاشرتی کردار کے مقاصد حاصل کرنے کے لئے وسعت سے پھیلے، یہ قریب تر مماثلت اور مطابقت اس سے بہتر ہے کہ اکثریت تک یہ فن پارہ پہنچ ہی نہ پائے۔ یہی صورت سمعی اور بصری کیسٹوں کی بھی ہے کہ فن محدود لوگوں کے بجائے غیر محدود لوگوں تک پہنچتا ہے۔ یہ جدید ٹیکنالوجی ہی کی وجہ سے ممکن ہوا کہ شہ پاروں کی بھی کثرت سے کھپت کے امکان پیدا ہوئے اور ریڈیو، ٹی وی، اخبار ایسے ذرائع ابلاغ کی وجہ سے یہ کھپت اور بھی وسعت اختیار کر گئی۔ فن کی پیداوار کی ذاتی ملکیت فن کے سوشل کردار کی ادائیگی میں خاصی

بڑی رکاوٹ تھی لیکن پیداواری قوتوں کی ترقی کے باعث ٹیکنیکل اور مادی حالات فن کے
سوشل کردار کی ادائیگی میں خاصے مدد معاون ثابت ہوئے ہیں۔ بیسویں صدی ایک اور
فن کو بھی میدان میں لے کر آئی ہے اور وہ ہے فلم کا فن جو اپنے اقتصادی تعلقات کے حوالے
سے (طباعت وغیرہ کی طرح ہی) ایک صنعت کی حیثیت اختیار کر گئی ہے۔

ٹیکنالوجی بہت ہی مبہم ہوتی ہے۔ اس کے اپنے بطون میں اپنی کوئی منزل نہیں ہوتی! اس
لئے یہ انسان کی ترقی اور معراج کا ذریعہ بھی بن سکتی ہے اور اس کی رسوائی اور ذلت کا باعث
بھی کہ انسان ہی ٹیکنالوجی کو بھی اقدار اور طاقت دیتا ہے اور اس کے استعمال کا تعین کرتا
ہے یعنی اس کا استعمال بھی اس وقت متعین ہوتا ہے جب ٹیکنالوجی ٹھوس انسانی تعلقات کے
حوالے ہو جاتی ہے اور پیداواری تعلقات کی نوعیت واضح ہو جاتی ہے۔ ٹیکنالوجی کے امکانات
کو حقیقت میں تبدیل کرنے اور بڑی سطح پر یعنی کثرتی کھپت کا انحصار پیداواری رشتوں اور
مادی اشیاء کے پیداواری قوانین پر ہوتا ہے جو پیداوار کا خصوصی کردار متعین کرتے ہیں۔
یہ تو طے ہے کہ مادی پیداواری نظام کے قوانین کو کھینچ تان کر ہی روحانی (فنی) پیداوار
پر منطبق کیا جا سکتا ہے کیونکہ ٹھوس فنی محنت کو عام مجرد محنت پر منطبق نہیں کیا جا سکتا۔ تاہم
ٹیکنالوجی کے باعث یہ ممکن ہوا کہ وسیع پیمانے پر فن کی پیداوار کی جا سکے۔ اور کثرت کی سطح پر
اس کی کھپت کرائی جا سکے۔ اسی حوالے سے یہ بھی ممکن ہو جاتا ہے کہ سرمایہ دارانہ پیداواری
قوانین کا فن پارے پر بھی اطلاق کیا جا سکے۔ اس کے لئے یہ ضروری ہے کہ فن پارے کی
اس انداز سے افزائش کے لئے اس کو صنعت کے انداز میں منظم کیا جائے اور اس کی
کھپت اور تجارتی مقاصد حاصل کرنے کے لئے ایسے منظم کیا جائے کہ وہ انبوہی MASSIVE
کھپت کی صورت اختیار کر جائے اور یوں سرمایہ دارانہ پیداواری نظام کے قوانین کی حدود
میں داخل ہو جائے۔ فن پارے میں جمالیاتی خوبیاں اور نظریاتی مواد اس وقت تک موجود
رہ سکتا ہے کہ زیادہ سے زیادہ منافع کما سکے۔ شہرت بھی اس سے مبرا نہیں۔ اسے بھی

اقتصادی اقدار میں منتقل کر دیا جاتا ہے۔ لیکن سرمایہ دارانہ معاشرے میں انبوہی تقسیم کے ذرائع کو عام طور پر تنظیم فن کی تقسیم کاری کے لئے استعمال نہیں کیا جاتا بلکہ عامیانہ، روزمرہ اور نچلے درجے کے فن کے لئے کیا جاتا ہے جو اس سماج کے کھوکھلے غیر شخصی، اپنی ذات سے منہا، انبوہی انسان کے لئے مخصوص حیثیت رکھتا ہے۔ ایسا انسان سرمایہ دار کے لئے ایک آئیڈیل انسان ہوتا ہے۔ جو روحانی طور پر کھوکھلا ہوتا ہے۔ چنانچہ اس معاشرے میں انسان کو شیئے میں منتقل کرنے کا عمل اتنا وافر ہو جاتا ہے کہ عموی طور پر انسانی تعلقات بھی آپس میں ایسے ہو جاتے ہیں جیسے اشیاء کے آپس میں تعلقات ـــــ مجرد، غیرانسانیائے ہوئے، غیر شخصی کہ جس میں اپنی ذات کے عمل کا کوئی دخل نہیں ہوتا اور یہی مارکس کے انسان، اور سرمایہ دارانہ نظام کے بارے میں اہم موڑ ہے۔" آج کی دنیا میں بیگانگی کا یہ عمل اتنا پھیل گیا ہے، اتنی تیزی سے پھیل رہا ہے کہ مارکس کے حوالے کے بغیر کئی بورژوا دانشور بھی انبوہی انسان اور مسٹر نوباڈی کا ذکر اکثر کرنے لگے ہیں۔ جس کا جبلی وجود باصلاحیت اقلیت کے وجود کا مدمقابل ہے (اور بیگانگی گیسٹ) یا 'وجود برائے موت' (ہیڈیگر)۔" لیکن ان دانشوروں کی سوچ کی بنیاد، انسان پر ترقی یافتہ صنعتی معاشرے کے اثرات کے لحاظ سے ہے۔ ان کے فلسفے انسان کی نسبت کی ٹھوس اقتصادی اور طبقاتی جڑوں کو خاطر میں نہیں لاتے (تاکہ اس صورت حال کو انقلابی ذریعوں سے ختم کرنے کے عمل کے بارے میں سوچا بھی نہ جا سکے) سرمایہ دارانہ نظام میں غیرانسانیائے جانے داشیئت میں تبدیل ہو جانے کا عمل جبلّی ہوتا ہے۔" یہ عمل "سوشلسٹ ریاستوں" میں بھی پایا جا سکتا ہے کہ جب یہ ریاستیں کنٹرول کے وہ ذرائع استعمال کرتی ہیں۔ جو سرمایہ داری نظام کا نا سا ہوتے ہیں۔ ایسے ذرائع سوشلزم کے لئے نہ صرف اجنبی ہوتے ہیں بلکہ اس کے منافی بھی ہوتے ہیں اور سوشلزم کے جوہر کو مسخ کر دیتے ہیں۔" اجارہ داری، سرمایہ دارانہ نظام کی سب سے ترقی یافتہ شکل ہے (امریکہ)۔ ایسے سماج میں فرد پر اثر انداز ہو کر اس کے شعور کو ذرائع ابلاغ کے ذریعے سے قابو میں کر لیا جاتا ہے تاکہ فرد کو زیادہ

سے زیادہ اور عمیق ترین انداز میں ایک شے میں منتقل کر دیا جائے۔ انتہا تو یہ ہے کہ اس معاشرے میں اس انسان کو آئیڈیل سمجھا جاتا ہے جو یہ نظام خود تشکیل کرتا ہے۔ یعنی ایک غیر شخصی، بے ذات، غیر انسانی انسان جس میں کوئی ٹھوس، زندگی سے بھرپور یہ حقیقت نہ ہو اور جو یوں سدھایا جا چکا ہو کہ اپنے آپ کو بلا چوں چرا اپنے شعور کے ساتھ کھیلنے والے کے حوالے کر دے یعنی —— انبوہی انسان[1]۔ جو فن بھی ایسا قبول کرتا ہے جو شیئت میں

---

[1] یہاں انبوہی انسان اور عوام میں تخصیص ضروری ہے۔ اپنی مرضی کے مطابق انسانی ذہن کو ڈھالنے کی تکنیکوں کے ذریعے سے انسان کو بھی ایک شے میں منتقل کر دیا جاتا ہے۔ (انبوہی انسان) اور اسے حالت (شیئت) میں مستقل طور پر رکھنے کی کوشش کی جاتی ہے۔ اس طرح سرمایہ دار اپنی معاشی اور سماجی حیثیت کو مستحکم کرتا ہے اور دوسروں کو بیگانہ کرنے کا یہ عمل اسکی اپنی بیگانگی کا مظہر بھی ہوتا ہے۔ جب تک محنت کش طبقاتی شعور سے بہرہ ور نہیں ہوتا وہ سرمایہ دار کے اس عمل کے سامنے بے بس ہوتا ہے۔ لیکن جوں جوں اس فرد (محنت کش) میں طبقاتی شعور جاگتا ہے توں توں وہ اس انقلابی پرولتاریہ میں ڈھلتا رہتا ہے کہ جس کے اعمال (ذاتی اور معاشرتی) اپنے طبقاتی مفادات کے حوالے سے اور اپنے تاریخی کردار کے حوالے سے دمارکسی لینینی نظریات) ایسی انبوہیت کے سامنے کامیابی سے مدافعت کرتے ہیں۔ ایسی بیگانگی کے حالات میں پرولتاری خود اپنی ذات کی نجات بنتا ہے۔ اپنی انفعالیت، محدودیت، تعصبات اور خامیوں کو اپنے شعور کے وسیلے سے ترک کر کے ایک متحرک، فعال اور تخلیقی ذات بنتا ہے تو اس کی طاقت نہ صرف اپنی نجات کا ذریعہ بنتی ہے بلکہ انسانوں کی بھی۔ ایسا محنت کش جسے اپنی بیگانگی کا شعور ہے اور شعوری جدوجہد سے اپنے ذہن اور اپنی کل زندگی سے اس بیگانگی کو دور کرنا چاہتا ہے۔ بلاشبہ انبوہی انسان کی نفی ہے۔ یہ نئے انسان (محنت کش) یعنی عوام (بالمقابل انبوہی انسان) ایسے سماج کے لئے جدوجہد کرتے ہیں۔ جس میں انسان کسی کا

ڈھلے، اس انسان کی تشفی کرتا ہو یعنی انوہی فن[۱]۔ اس قسم کے فن کی کھپت کے لئے مقداری لحاظ سے لامحدود امکانی گاہک اور انوہی کھپت کی تقسیم کاری کے لئے بہترین وسائل موجود ہوتے ہیں۔ یعنی مختلف قسم کے رومان، آپ بیتیاں، سنسنی خیز جرائم جنسیت اور جاسوسی سے بھرپور فکشن، پاپ میوزک، کمرشل تھیٹر، کمرشل سینما اور سنسنی خیز مصوری، تشہیری مصوری۔ اس قسم کے جبلی فن میں پیچیدہ سماجی مسائل کو تفریح کے نام پر نظر انداز کر دیا جاتا ہے۔ اگر کبھی ایسے مسائل در آ بھی جاتے ہیں تو انہیں بالکل سطحی طور پر چھوا جاتا ہے اور ایسے 'حل' پیش کئے جاتے ہیں کہ جن سے موجودہ نظام پر اعتماد قائم رہتا ہے۔ ایسے جبلی فن (انوہی فن) میں خیالات اور نظریات کو خصی کر دیا جاتا ہے۔ احساسات کا دم گھونٹ دیا جاتا ہے اور نہایت لطیف، نفیس اور گہرے جذبات کو بازاری سطح پر لے آیا جاتا ہے۔ اس ہلکے فن کی خصوصیت اس کی 'یا بکدست زبان' ہوتی ہے جو انسانی گہرائیوں سے مبرا ہوتی ہے، جو اپنی سطحیت اور کھوکھلے پن کے باوجود سب کی سمجھ میں آ سکے۔ ایسا فن پارہ اپنے موضوع کے اعتبار سے بھی اتنا ہی عامیانہ، مفلس اور رکیک ہوتا ہے۔ اس جبلی فن کے مقابلے میں سچے فن کاروں (اور ان

آلہ کار نہیں ہوتا بلکہ خود اپنی منزل آپ ہوتا ہے شے نہیں، انسان ہوتا ہے۔ یہ عوام ہی تاریخی عمل کا خمیر ہوتے ہیں۔

[۱] انوہی فن کی اصطلاح کو اپنے مقام سے گر جانے یعنی زوال کے معنوں میں استعمال کیا گیا ہے۔ یہ وہ فن ہے جو حاکم طبقہ جان بوجھ کر انوہی انسان کی تفریح کے لئے پیش کرتا ہے۔ چونکہ انقلابی طبقہ ہی انسانی جوہر کو سہارا دے کر قائم رکھ سکتا ہے۔ اس لئے انقلابی پرولتاریہ اعلیٰ فن کی مستحق ہوتی ہے، اس ذیلی فن کی نہیں جو حسیات کو سُن کر دیتا ہے اور تخلیقی قوتوں کو غلط راہ پر ڈال دیتا ہے۔ یوں انوہی فن ایک مخصوص نظریاتی کردار ادا کرتا ہے کہ انسان اپنی جگہ پر قائم رہ کر اپنی انوہی حالت میں پُر اطمینان اور پُر سکون رہے۔

کے ملاحوں) کی بے چینی سمجھ میں آتی ہے۔ اکثر یوں بھی ہوتا ہے کہ اس انبوہی فن پر تنقید کی وجہ سے ELITE یعنی خواص کا آرٹ پروان چڑھنے لگتا ہے۔ جسے گھٹیا اور کھوکھلے فن مقابلے میں رکھا جاتا ہے۔ ایسی تنقید پرسکون سمندر کی سطح پر کنکری پھینکنے سے زیادہ حیثیت نہیں رکھتی۔ تا آنکہ انبوہی فن کے اقتصادی اور نظریاتی پہلوؤں کو کھنگال نہ لیا جائے۔ سرمایہ کار سے اگر پوچھا جائے تم ایسے گھٹیا، جعلی، بدذوق اور نظریاتی طور پر کمزور فن کو کیوں پیش کرتے ہو۔ تو جواب ملتا ہے کہ لوگ یہی چاہتے ہیں (تھیٹر، فلم، ادبی ڈائجسٹ)۔ اس دلیل کے باعث انبوہی فن، انبوہ ہی کی پیداوار دکھائی دیتا ہے۔ یعنی لوگ اپنا ذوق اور تشفی، پیداوار کرنیوالے پر آمرانہ طور پر مسلط کر دیتے ہیں۔ لہٰذا صارف کی آمریت (ردورنگمر)۔ لہٰذا طلب اور رسد لیکن گہری حقیقت اس سے مختلف ہے۔ سرمایہ دارانہ سماج میں پیداوار اور کھپت کے درمیان رشتوں کو انتہائی طور پر مبہم کر دیا جاتا ہے۔ دراصل اس نظام میں پیداوار انسانی خدمت یا اس کی تشفی کے لئے تو ہوتی نہیں بلکہ قدر اضافی کو معرض میں لانے کے لئے ہوتی ہے۔ اس لئے اگرچہ کھپت (تفریح) پیداوار کو مقرر کرتی دکھائی دیتی ہے۔ لیکن دراصل اس کو پیداوار کی ضروریات کی تشفی کے لئے منظم کیا جاتا ہے۔ پیداوار اور کھپت کے درمیان جائز تعلق کو تو اس سماج میں نافذ کیا جا سکتا ہے جہاں اقتصادیات انسان کی خدمت سرانجام دیتی ہے اور انسان کے استعمال میں آکر اس کے لئے مسرت اور تفریح میں اہم کردار ادا کرتی ہے۔ اور چونکہ استعمال ہی اس کی پیداوار کو تحریک دیتا ہے لہٰذا پیداوار کا تعلق کسی بیرونی دباؤ کے باعث نہیں ہوتا۔ حالانکہ کھپت اس میں خاصا فعال کردار ادا کرتی ہے۔ لیکن اس کا بنیادی کردار پیداوار کے حوالے کر دیا جاتا ہے کیونکہ یہ نہ صرف اشیائے صرف کی پیداوار کرتی ہے بلکہ صارفین بھی پیدا کرتی ہے اور کھپت کے لئے لائحہ عمل بھی۔" اشیا ایسے صارف بھی پیدا کرتی ہیں جو اس سے لطف اندوز ہوتے ہیں۔ اور یہ پیداوار اور اس کی کھپت کے درمیان رشتوں پر چھائی دھند کو چھٹا دیتے ہیں۔" (مارکس) تو اس طرح یہ پیداوار کو پیدا کرنے والی آمریت نہیں۔ جس کا مطلب

فن کے میدان میں یہ ہوا کہ فنکار صرف اپنے لئے تخلیق یا فن پیدا کرتا ہے۔ یعنی اپنی ضروریات
کے اظہار کے لئے۔ یوں وہ ان دوسروں سے اپنا ناطہ توڑ لیتا ہے جن کی روحانی ضروریات کے
لئے یہ فن ضروری ہوتا ہے۔ یہ "صارفین کی آمریت" بھی نہیں جس کے حوالے سے تخلیق کی اندرونی
ضرورت محض بیرونی تقاضوں کی تشفی ہی بن کر رہ جاتی ہے۔ اس طرح بھی فنکار کی تخلیقی آزادی،
غلامی میں بدل جاتی ہے یعنی پیداوار اور صرف کلی طور پر ایک دوسرے پر حاوی نہیں ہو پاتے
انبوہی فن میں پیداوار اور صرف کے درمیان یہ انسانی کڑی ٹوٹ جاتی ہے۔ سطحی طور پر دیکھنے
سے تو یہی معلوم ہوتا ہے کہ صرف کے حوالے سے پبلک ہی فن کی پیداوار کا چلن متعین کرتی ہے
لیکن گہرائی میں جاکر یہ حقیقت عیاں ہوتی ہے کہ آمریت تو دراصل پیدا کرنے والے (یعنی سرمایہ دار)
کی ہے ——— اس حوالے سے پیداوار نہ صرف اشیاء بناتی ہے (اور لوگوں کی خصوصی
طلب کی تشفی کرتی ہے) بلکہ طلب کو پیدا بھی کرتی ہے ——— اور ساتھ ہی ساتھ اس کے
صارفین کو بھی وجود میں لاتی ہے۔ ترغیب دہی کی ترغیبوں (اشتہار بازی وغیرہ) سے لوگوں کو
اس چیز کی خواہش کرنے پر مجبور کر دیا جاتا ہے جس کی انہیں حقیقتاً ضرورت نہیں ہوتی۔ یا جو ان
کی حقیقی انسانی ضروریات کے ساتھ مطابقت نہیں رکھتی۔ یوں انسان ترغیب دہی کی تکنیکوں کے
باعث خالی الذہن، کھوکھلا ہو کر اپنی سوچ کو پیدا کرنے والے آمروں اور ان اشیاء کے مالکوں کے
حوالے کر دیتا ہے۔ یہ صورتِ حال جو مادی پیداوار میں کھل کر سامنے آجاتی ہے، روحانی پیداوار
(فن) کے سلسلے میں بھی پیدا ہو جاتی ہے۔ اگر انبوہ اپنے کھوکھلے پن اور اپنے معیار میں بدذوقی
اور کمتر انسانی جمالیات کو قبول کرتی ہے تو ظاہر ہے یہ 'ترجیح' ان میں پیدا کی گئی ہے۔ باہر سے
مسلط کی گئی ہے۔ اس صورت میں سرمایہ دار اشیاء کی اپنی خصوصیتوں پر زیادہ زور نہیں دیتا بلکہ
خیالی خصوصیتوں کو بنیاد بنا کر جبلی طور پر ان کو استعمال کرنے کی خواہش پیدا کرتا ہے چاہے وہ پیداوار
صارف کی حقیقی ضروریات کو پورا کرے یا نہ کرے۔ ایک بیگانہ معاشرے میں پیداوار اور صرف
کے رشتے اتنے دھندلا دیئے جاتے ہیں، اتنے بیگانہ اور کھوکھلے ہو جاتے ہیں کہ پیداوار، خواہش،

اشیاء اور ضرورتیں بجے انسانی نکتہ نظر سے جعلی ہو جاتی ہیں۔ انسان کو اتنا بے تعلق، اتنا بے گانہ کر دیا جاتا ہے کہ اس کی اپنی مسرت، تفریح اپنے لیئے اشیاء کا استعمال بھی حقیقی طور پر اس کا اپنا نہیں رہتا ——— فلم کا فن (انڈسٹری) اس کی بدترین مثال ہے۔ لیکن دنیا میں ایسے لوگ اور ذاتی ادارے بھی ہیں جو اعلیٰ اور ارفع فن پیش کرتے رہتے ہیں۔ متوازی سینما، متوازی تھیٹر اور بعض پبلشروں (ادیب پبلشر) کے باعث ایسی تخلیقات وجود میں آتی رہتی ہیں جو انبوہ میں مقبول نہیں ہوتی کہ یہ فن بے گوشت اور بے ذہن نہیں ہوتا۔ کاغذی کردار، سطحی مسائل کا جعلی حل عامیانہ پن اور سستی جذباتیت نہیں ہوتی کہ ایسے انبوہی فن کو خالص تفریح کا نام دیا جاتا ہے۔ دھندمیں لپٹے اس سارے کھیل سے فائدہ کون اٹھاتا ہے؟ سرمایہ کار، سرمایہ دار۔ جو اقتصادی اور نظریاتی دونوں سطحوں پر نہ صرف انبوہی فن کو پیدا کرتا ہے۔ اسے رائج کرتا ہے بلکہ اس حالت کو زیادہ سے زیادہ دیر تک اس لیئے بھی قائم رکھتا ہے کہ زیادہ سے زیادہ منافع ہوتا رہے اور انبوہ ان کی تنویم سے باہر بھی نہ نکل سکے۔ (اشتراکی معاشرہ اس چکر کو یوں توڑتا ہے۔ "سیرابیت سے رچا گونا گوں فن، سیرابیت سے رچے گونا گوں لوگوں کے لیئے"۔ خاص طور پر جب ایسا معاشرہ اپنے عروج پر ہوتا ہے۔ تو انسان اس معاشرے کے فریم ورک میں کامل طور پر اپنی نشو ونما کر رہا ہوتا ہے)۔

'اقلیتی' اور انبوہی فن کے درمیان تناؤ اور کھینچاؤ پیدا ہوتا ہے اور نظامِ سرمایہ داری اس مسئلے کو (کہ جو انسانی اور انسانی جمالیاتی مسئلہ ہے) قائم رکھنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس مسئلے کا فن اور انسان کے حقیقی مفادات کے ساتھ کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ تاہم موجودہ حالات میں فنکار کے لیئے اس مسئلے کو رد کرنا ممکن نہیں ہوتا اور ایسا فن پیش کر کے اس مسئلے سے بچنے کی کوشش کرتا ہے۔ جو ایسے لوگوں کے لیئے مناسب ہوتا ہے جو انسانی اور جمالیاتی طور پر فن کو APPROPRIATE کر سکیں۔ جو نہ تو خواص کے لیئے ہوتا ہے اور نہ ہی انبوہ کے لیئے۔ بلکہ مقبولِ عوام ہوتا ہے۔ ایسا فن جو اپنے معاشرتی تاریخی جبر سے بلند ہو کر "ابھی اور یہاں"

زندگی سے بھرپور، غیر بیگانہ ہوتا ہے اور مستقبل کے انسان کے ساتھ بھی مکالمہ کرتا ہے۔ ایسے ہی فن میں اپنے گرد و پیش میں بقا پانے اور مستقبل میں زندہ رہنے کے امکانات موجود ہوتے ہیں۔

پچھلے عشروں میں مقبولِ عوام[۷] فن کئی برسوں سے ہمارے دانشور نقادوں کے ہاتھوں سے ابہام کا شکار ہو رہا ہے۔ اس فن کو بھی انہی حوالوں سے شناخت کیا جاتا ہے جن سے انحطاطی فن کو کیا جاتا ہے۔ اس انداز میں جانچ پرکھ کرنے سے (خاص طور پر میکانکی ڈاگماٹسٹوں کا) یہ رجحان واضح ہو جاتا ہے کہ ہمارے زمانے کے سچے اور خالص فن کا کردار ایلیٹ، غیر عوامی یا غیر مقبولِ عوام ہے۔ یعنی "اقلیتی فن اقلیت کے لئے" کے طور پر متعین کر دیا جاتا ہے۔ ایسا رویہ سچے فن کے امکانات ہی مسترد کر دیتا ہے کہ جو اپنے کردار میں اقلیتی ہے نہ انحطاطی۔ بعض اوقات غلط نیت سے یہ بھی سمجھا جاتا ہے کہ ان دونوں کے بُعد کو ایک دوسرے کے ساتھ ایک پل کے ذریعے سے ملایا جا سکتا ہے۔ یعنی ایسے "مقبول" فن کے ذریعے جو انسان کے لئے ہونے کے بجائے انسان کے بارے میں ہو۔ اس قسم کے فن کو پاپولسٹ[۸] فن کا نام دیا جاتا ہے۔ اس فن کے

---

[۷] "عوام کا مطلب وہ لوگ ہیں جو زندہ ہیں، زندگی کرتے ہیں، زرخیز ہیں اور تاریخ کے عناصر پیدا کرتے ہیں اور تاریخی عمل کی تخلیقی اور متحرک قوت ہوتے ہیں۔ طبقاتی معاشرے میں عوام کو ساری کی ساری آبادی کے ساتھ ملا کر نہیں دیکھا جا سکتا۔ عوام کو انبوہ سے تمیز کرنا بھی ضروری ہے۔ انبوہ انسان غیر متحرک، منفعل، غیر انسانیایا ہوا، غیر شخصی اور کھوکھلا ہوتا ہے۔ عوام کی حیثیت تاریخی طور پر ان طبقات پر منحصر ہوتی ہے جو اپنے عمل سے معاشرے کی بنیادی، مادی اور روحانی اقدار کو متعین کرتے ہیں۔ عوام کی جبر اور استحصال کے خلاف جد و جہد، تاریخ کے آگے بڑھنے والے تسلسل کے ذریعے سے تاریخ کی ترتیب واضح کرتی ہے۔ انسانی تاریخ سے یہ نتیجہ اخذ کیا گیا ہے کہ یہ بنیادی قوت محنت کش طبقوں میں ہوتی ہے۔"

[۸] فن کارانہ تخلیق ہمیشہ دو بنیادی اور ایک دوسرے سے ممیز راستوں پر چلتی ہے۔ تہذیب و

لئے اتنا ہی کافی ہوتا ہے کہ وہ فن کو "حقیقی طور پر" مقبول بنانے کے لئے انسان دلوگوں کو موثر بنائیں اور اظہار کو مقبولیت کی چاشنی دے کر، یعنی ان کی عوامی زبان اور رسم ورواج کو استعمال کر کے پیش کیا جائے۔ اپنی نیک نیتی کے باوجود یہ فن بھی خالص نہیں ہوتا کیونکہ یوں لوگوں اور فن کے درمیان ایک سطحی سا رشتہ قائم ہوتا ہے۔ جس کا نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ فن لوک ریت، مقامی یا پاپولسٹ صورت اختیار کر لیتا ہے جس طرح ہمیں مقبولِ عوام د پاپولسٹ فن کو ابھی ہی لینی،

تربیت یافتہ، پیشہ ورانہ تخلیق جو وہ افراد کرتے ہیں۔ جن میں خدا داد فنکارانہ صلاحیتیں بدرجہ اتم موجود ہوتی ہیں اور دوسری، لوگوں کی اجتماعی اور بے نام تخلیق۔

فن کی دنیا میں انفرادی فنکار بھی اپنی انفرادی روشنی سے وقت کی حدود کو پھلانگ جاتے ہیں۔ دنیا کو منور کرتے رہتے ہیں اور مسلسل پیدا ہوتے رہتے ہیں اور فن کی تاریخ میں وہ فنکار بھی ہیں جو گمنام ہیں۔ (اجتماعی) فن کی یہ تاریخ قدیم رزمیوں بلکہ ان سے بھی پہلے شروع ہوتی ہے۔ وہ گیت، رقص اور داستانیں کہ جو انسان کے دکھوں، خوشیوں، اندیشوں اور امیدوں کے غماز تھے اور جو وقت کے موسموں کے تھپیڑے سہتے، مختلف صورتیں اختیار کرتے آج ہم تک پہنچے ہیں۔ ان روشن سورجوں کے سامنے یہ اجتماعی، پاپولر فن پیلا پڑتا دکھائی دیتا ہے کہ جو انفرادی تخلیق نابغے ہوتے ہیں اگر مجموعی طور پر دیکھا جائے تو یوں لگتا ہے جیسے "لوک ورثے کی حفاظت" کے باوجود وقت کے مقابلے میں یہ اجتماعی اور پاپولر فن گذشتہ ڈیڑھ دو صدیوں میں تھک ہار کر گھٹنے ٹیک رہا ہے۔ بعض ملکوں میں یقینی طور پر نہ صرف اس لوک فن / ورثے کو زندہ رکھا جاتا ہے بلکہ اسے سیراب بھی کیا جاتا ہے۔ یہ ملک اکثر وہ ہوتے ہیں جو جدید سرمایہ دارانہ نظام کی دوڑ میں سب سے پیچھے ہوتے ہیں اور روح کی مفلسی کے عمل سے مکمل طور پر نہیں گذر رہے ہوتے جو صنعتی پیداوار اس نظام میں اپنے ساتھ لاتی ہے یہ اجتماعی تخلیقات (لوک فن) انتہائی صنعتی، معاشروں میں ناپید ہوتی ہیں۔ ایسے ملکوں کے دیہات میں اگرچہ لوک فن کی نمائش تو کی جاتی ہے

PHENOMENON کے ساتھ کنفیوز نہیں کرنا چاہیے۔ اسی طرح مقبول عوام یعنی پاپولر
فن کو مقامی، صوبائی، علاقائی یا لوک ریت یعنی پاپولسٹ فن سے بھی کنفیوز نہیں کرنا چاہیے۔ جابر

لیکن صرف نمائشی طور پر اپنی لوک ریت، لوک ماضی کو محفوظ کرنے کے لئے دیا پھر مائل بہ زوالت
معاشروں میں نوجوان نسل کے ردِ عمل کے طور پر (جونر بائنز دیکھنے میں آتی ہے) ایسی اجتماعی تخلیقات
یقیناً کسی بھی علاقے کی تخلیقی لہر کا عکس ہوتی ہیں جو اب ان ممالک میں عوامی طور پر نہیں پائی جاتیں
جب فنکارانہ تخلیق کی بنیاد کو (یعنی محنت) کہ جو انسان کی تخلیقی فطرت کا کائناتی اظہار ہے، ایک
غیر شخصی، غیر انسانیائی ہوئی مشینی ایکٹویٹی میں بدل دیا گیا ہو تو یہ اجتماعی تخلیقی لہر کیسے قائم رہ
سکتی ہے (دیہی آبادی کا شہر کی طرف رجوع)۔ سرمایہ دارانہ نظام ایسے حالات پیدا کر دیتا ہے
کہ جس میں لوک فن، لوک ریت کو پھولنے پھلنے کا موقع ہی بہت کم ملتا ہے۔ اور سچے فنکار کے
نعم البدل (یعنی جعلی انبوہی فن) کو وسیع پیمانے پر تقسیم کرتا ہے تاکہ لوگ (عوام) عظیم (پیشہ ور)
فنکاروں اور تہذیب یافتہ فن، یعنی تمام زمانوں کے عظیم فن سے رابطہ نہ قائم کر پائیں اور حقیقی
سچے عوامی فن سے دور رہیں۔ یعنی نظام سرمایہ داری اصولی طور پر پاپولر تخلیق کو محدود رکھتا ہے
کہ یہ نظام اجتماعی فن کو لوگوں کی تخلیقی قوت کا اظہار نہیں سمجھتا کہ جو روحانی مفلسی کو اپنا مقدر جان کر
اپنا سر نہیں جھکاتے۔ سرمایہ دار اس فن کو تجسس، سمعی و بصری حسن کا ایک مظہر محض سمجھتا ہے
اور بس۔ یوں یہ اس کے نزدیک ایک نچلی سطح کا فنی اظہار قرار پاتا ہے۔ مارکس اور اینگلز کو اجتماعی
فن، لوک ریت میں ایسی دلچسپی نہیں تھی جیسے علم الانسان کے محققین کو ہوتی ہے۔ ان کے
نزدیک لوک فن ایک زندہ BEST SELLING تھا۔ اس کی بھرپور زندگی نہ ختم
ہونے والے جمالیاتی چشمے کی مثال تھی جیسے کہ تمام سچا فن ہوتا ہے کہ جس سے لوگ مسلسل طور
پر مسرت حاصل کرتے ہیں۔ اس فن میں ان معاشرتی تاریخی حالات (کہ جن کے وہ جنے تھے)
اور وقت کے ساتھ ساتھ مقابلہ کرنے کی استطاعت تھی کیونکہ یہ فن "دیرپا" ہوتا ہے، چنانچہ یہ

معاشرے ایلیٹ فن کی ترویج اس لئے ہوتی ہے کہ کہیں حقیقی فن نہ پھیلنے لگ جائے لیکن ان ہی حالات میں وہ حقیقی فن بھی تخلیق کیا جاسکتا ہے جو عوام سے مکالمہ کرے (انبوہ سے نہیں) ایسا فن اپنی اقدار میں اعلیٰ ہوتا ہے۔ لیکن جابر معاشروں میں ایسی صورت پیدا ہو جاتی ہے کہ حقیقی طور پر مقبول فن مقبول نہیں ہوتا۔ اکثریت (انبوہ) اسے قبول نہیں کرتی اور کم تر درجے کا جعلی فن (انبوہی فن جو دراصل اینٹی پاپولر ہوتا ہے) حکومت اور سرمایہ دار کے ذرائع ابلاغ کے باعث مقبول ہونے (پاپولر) کی حیثیت اختیار کر جاتا ہے۔ حقیقی اور سچا فن وہ ہے جو اپنے ملک، قوم، لوگوں کی خواہشات، مایوسیوں ناکامیوں، خوابوں اور مقاصد کو گہرائی اور سیرابی سے اس ملک و قوم کی ایک مخصوص و موجود تاریخی زندگی میں پیش کرتا ہے۔

لیکن "ادب (یا فن) کی مقبولیت کے لئے محض خوبصورتی کافی نہیں ہوتی بلکہ عقلی اور اخلاقی

فن بھی عظیم انفرادی تخلیقات کے ساتھ سچے مقدر میں شریک ہوتا ہے۔ فن کی اجتماعی تخلیق اور سے انسان بطور ایک تخلیقی وجود، کے مقدر کے ساتھ وابستہ ہوتی ہے۔ (کیا یہی وجہ نہیں کہ ان ملکوں میں کہ جہاں انسانی محنت اپنی تخلیقی حیثیت کو واپس حاصل کر رہی ہے، اجتماعی فن ایک نئے انداز سے ظہور پا رہا ہے اور ترقی پذیر ہے۔ ان ملکوں میں انسانی محنت کے جمالیاتی اور تخلیقی جوہر کے لئے مناسب فضا قائم ہو گئی ہے تاکہ عوام کی تخلیقی استعداد پورے طور پر فن کے میدان میں نمو پا سکے)۔ لیکن مارکس اور اینگلز نے اجتماعی یا پاپولر فن کو اس حد تک آئیڈیلائز نہیں کیا کہ انفرادی تخلیق کو اس کے مقابلے میں کم درجے کا قرار دیا ہو۔ سرمایہ دارانہ نظام میں اجتماعی تخلیق یقینی طور پر صرف دیہات ہی میں نمو پا سکتی ہے کہ جہاں اس نظام کی مادی اور روحانی مفلسی نہیں پہنچ پائی۔ انفرادی "کلچرڈ" فن نہ صرف انسانی تخلیقی استعداد کا اظہار کرتا ہے (کہ جسے محنت کے حوالے سے منفی یا بیگانہ کر دیا گیا ہے) بلکہ انسان کی زندہ رہنے کی استطاعت اور مرضی کا بھی اثبات کرتا ہے اور اجتماعی فن کے مقابلے میں نظام سرمایہ داری میں اپنے تخلیقی امکانات کو بہتر طور پر اور زیادہ محفوظ کر سکتا ہے جو اجتماعی یا پاپولر تخلیق نہیں کر سکتی۔

مواد کی ضرورت بھی ہوتی ہے کہ جو مقررہ، موجود پبلک کی گہری خواہشات کا تاریخ کے خاص دور میں تفصیلی اور مکمل اظہار کرتا ہے۔" (گرامچی) یعنی خوبصورتی، جمالیات فی نفسہ کافی نہیں ہوتی تا آنکہ اس کے بطن میں کوئی گہری فکر نہ ہو۔ گرامچی مواد کو بھی فی نفسہ کافی نہیں سمجھتا کہ فن کے مقبول ہونے کی گارنٹی دے سکے۔ وہ اس لئے بھی اس سلسلے میں انتہائی محتاط نظر آتا ہے کہ خلوص اور نیک نیتی کے باوجود دکٹھملاؤں نے خاص طور پر اور مارکسی نظریات کو سطحی طور پر سمجھنے والوں نے عام طور پر موضوع (مواد) اور ہیئت کی بحثوں میں مارکس کے نام پر بہت ہی تباہ کن نتائج برآمد کئے ہیں۔ "جب ہم ادب پارے میں فنی اقدار کا جائزہ لے رہے ہوتے ہیں تو اس کا مطلب یہ قطعی نہیں ہوتا کہ زندگی کے بارے میں ادیب کے رویے کا اظہار نہ ہو" (گرامچی)۔ یہ زندگی کے بارے میں لوگوں (عوام) کا رویہ ہی ہوتا ہے جو مقبولِ عوام ادب میں ادیب کے عمیق اخلاقی، نظریاتی مواد کے واسطے سے نظر آتا ہے۔ یعنی "وہ مجرد مواد CONTENT کہ جسے ادب پارے میں شناخت کیا جاسکتا ہے۔" (گرامچی) چونکہ مقبولِ عوام فن ایک تاریخی دور میں اپنے ملک اور قوم کی دلچسپیوں، مقاصد، خواہشوں اور آئیڈیلز کا عمیق اظہار ہوتا ہے اس لئے ایسے فن کا خود ہی سیاست کے ساتھ ایک تعلق سا قائم ہو جاتا ہے۔ یہ تعلق بلاواسطہ نہیں ہوا کرتا اور فوری بھی نہیں اور نہ ہی اسے کہیں باہر سے مسلّط کیا جاتا ہے۔ اس عجیب تعلق کے باعث ایسا فن رجحان پسند ہو جاتا ہے۔ (تمام عظیم فن رجحان پسند ہوتا ہے اور یہ رجحان فن میں جذب ہوتے ہیں ـــــــ اینگلز)

بورژوا اور آئیڈیلسٹ جمالیات کے نظریہ سازوں کے نزدیک بے مقصدیت اور غیر ذمہ داری جدید فن کے نمایاں اصول ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ یہ بے مقصدیت اور غیر ذمہ داری دراصل بورژوا اخلاقیات سیاست یا مذہب کی خدمت سے انکار کے اعلان کے مترادف ہے۔ لیکن فن کو صرف اس کے مقاصد کی سطح سے گرا کے اسے سیاست میں حل بھی نہیں کیا جاسکتا۔ فن اور سیاست کے حلول سے فن کو فائدہ پہنچتا ہے نہ سیاست کو۔ سیاسی معیار کا فن پر اطلاق صرف اسی حد تک ممکن ہے جس حد تک فن اس کو برداشت کر سکتا ہے۔ اس معیار کی افادیت بھی اسی حد تک ہے کہ اس کے ذریعے سے "ہم

یہ دکھا سکتے ہیں کہ ایک فنکار ایک خاص سیاسی دنیا سے منسلک نہیں ہے اور فن کار کی شخصیت چونکہ بنیادی طور پر فنکارانہ ہے اس لئے اس کی قریبی زندگی (وہ زندگی جو اس کے لئے خاص مقام رکھتی ہے) اس کے لئے یکتا ہے۔ وہ اس (سیاسی) دنیا کو فعال نہیں سمجھتا۔ یہ دنیا اس کے لئے موجود ہی نہیں ہوتی۔" (گرامچی)۔ سیاسی معیار کو فنی معیار میں منتقل کیا ہی نہیں جا سکتا کہ ہم دونوں کو ایک ہی آمے سے نہیں ناپ سکتے۔ سیاست اور فن ایک دوسرے سے کسی حد تک متعلق تو ضرور ہیں لیکن ہو بہو ایک جیسے نہیں ہیں۔ فن اور سیاست دونوں ہمیں انسانی حقیقت کے قریب تو لاتے ہیں لیکن ہمیں یہ نہیں بھولنا چاہیئے کہ سیاست اپنا جواز نسبتاً فوری طور پر حقیقت کی قلبِ ماہیت کو با اثر اور حقیقی طریقے سے کرتی ہے جبکہ فن اس حقیقت کی قلبِ ماہیت یوں کرتا ہے کہ وہ ایک نئی حقیقت کو خلق کرتا ہے۔ سیاسی تبدیلی بالآخر عارضی ثابت ہوتی ہے کہ یہ نئی حقیقت ایک دوسری نئی حقیقت کی قلبِ ماہیت کے لئے راستے سے ہٹ جاتی ہے اور نئی حقیقتوں کی اس طرح کی پیش رفت پر سیاست یوں اثر انداز ہوتی ہے کہ یہ انسانی عمل کو شعوری طور پر اپنے مقررہ مقاصد کے حصول کی طرف بڑھاتی ہے۔ اور اس کا زیادہ تر حصہ فی نفسہٖ تاریخ کی حرکت اور عمل کے ساتھ شناخت کیا جا سکتا ہے۔ جب فنکار کسی حقیقت کی قلبِ ماہیت کرتا ہے تو یہ نئی حقیقت یکتا ہوتی ہے اور ہر تخلیقی عمل کے وقت دہرائی نہیں جا سکتی۔ یہ یکتائیت، یہ فن پارہ قائم رہتا ہے۔ اور حقیقی تاریخی عمل کو بھی برداشت کر جاتا ہے۔

میں سمجھتا ہوں کہ سیاست اور فن وقت کو اپنے بس میں کر لینے کے دو مختلف طریقے ہیں۔ وقت پر سیاست کی فتح عارضی ہوتی ہے کہ سیاست مستقبل میں جا کر حتمی طور پر ختم ہو جائے گی (کمیونسٹ معاشرے میں ریاست کا موجودہ تصور کچرا کچرا ہو کر بکھر جائے گا)۔ لیکن فن چونکہ جاوداں ہوتا ہے اس لئے وقت پر مکمل طور پر اور ہمیشہ کے لئے قابو پانے کا انسان کے لئے سب سے قابلِ اعتماد ذریعہ بن سکتا ہے۔ مقبولِ عوام فن اپنے زمانے کا حقیقی اور سچا فن ہوتا ہے۔ اس لئے اس کے بطون میں وقت کو اپنے بس میں کر لینے کی تمام صلاحیتیں موجود ہوتی ہیں۔ یہ اپنے عہد کے ساتھ باوفا ہوتا

ہے اور حقیقی زندگی کی حرکت عمل کے ساتھ ہم آہنگ ہو کر آنے والے زمانوں میں بھی زندہ رہتا ہے۔ بے صبر سیاستدان تو فن کو ہمیشہ ANACHRONISTIC سمجھتے ہیں۔ حالانکہ "زمانی اور دیرپائیت کی جدلیات میں سیاست ہمیشہ ہی مفتوح ہوتی ہے نہ کہ فن" سیاست اور فن کے سُر تال ہی مختلف ہوتے ہیں۔" ادب اور سیاست کے تعلق کے حوالے سے ادیب کے لئے ذہن میں یہ رکھنا ضروری ہے کہ وہ ایسے تناظر میں دیکھے جو سیاست دان سے کم یقینی اور کم واضح ہو۔ فرقہ بندی کی گنجائش بھی کم سے کم ہو۔ سیاست دان کے لئے تمام پرچھائیاں پہلے ہی قائم ہو چکی ہوتی ہیں۔ سیاستدان ہر حرکت کا جائزہ مستقبل کے تناظر سے لیتا ہے اور انسان کو اس طور دیکھتا ہے جیسا کہ وہ آج ہے۔ اور ایک خاص مقصد کے حصول کے لئے جیسا کہ اسے آنے والے کل میں ہونا چاہئیے۔ اس کی جدوجہد انسانوں میں حرکت لانے کی طرف مرکوز ہوتی ہے کہ وہ اپنی اس وقت کی مقررہ حالت کو چھوڑ کر ایک خاص منزل تک پہنچنے کے لئے اس کی تعمیل کریں۔ فن کار ایک موجود لمحے میں بنیادی طور پر وہ کچھ پیش کرتا ہے جو کہ اس خاص وقت میں موجود ہے کہ انتہائی ذاتی اور غیر وابستہ اور NON CONFORMIST ہوتا ہے۔ سو سیاسی آدمی اپنے نقطۂ نظر کے مطابق فنکار سے کبھی مطمئن نہیں ہوتا اور نہ ہو سکتا ہے۔ وہ ہمیشہ یہ سمجھتا ہے کہ فن کار اپنے وقت سے پیچھے ہے۔ وقت کی ایک ایسی بے آہنگی کہ (سیاست دان کے نزدیک) جسے حقیقی عمل اور تحریک پیچھے چھوڑ جاتی ہے۔" (گرامچی)

مقبولِ عوام فن مخصوص سیاسی نظریات کے ساتھ اپنی مختصر اور تنگ وابستگیوں سے بلند ہو جاتا ہے۔ اور اس کا تعلق کسی مخصوص مکتبہ فکر کے ساتھ نہیں رہتا۔ گرامچی کے مطابق اس کا قضیہ، تاریخی اور پاپولر ہوتا ہے کہ "اس کی جڑوں کے لئے ضروری ہے کہ وہ پاپولر کلچر کی زمین میں اتر جائیں۔" وہ فنکار جو پاپولر زمین سے اپنی جڑیں نکال لیتا ہے وہ اپنے لوگوں کے خوابوں، جذبات، مفادات اور دلچسپیوں کے ساتھ اپنا تشخص نہیں کر سکتا۔ اسے ضرورت ہی محسوس نہیں ہوتی کہ وہ مقبولِ عوام فن تخلیق کرے۔ اس کی وجہ کبھی تو یہ ہوتی ہے کہ فنکار کا رویّہ اس معاشرے کی طرف منفی ہو جاتا

ہے کہ جو نہ اسے صرف فنکار ماننے سے انکار کرتا ہے بلکہ اسے انسان سمجھنے میں بھی منکر ہو جاتا ہے۔
اور یوں اسے بیگانگی کی طرف دھکیل دیا جاتا ہے۔ اور کبھی یہ وجہ ہوتی ہے کہ فنکار کے لئے اس
معاشرے میں ان سوشل قوتوں (عوام کی نشاندہی مشکل بلکہ ناممکن ہو جاتی ہے کہ جن کے ساتھ فنکار
مکالمہ (ابلاغ) کر کے اپنی تشفی کر سکتا ہے۔ یہ بھی ممکن ہے کہ ایسے ناظر، قاری فنکار کو مل ہی سکیں جو
اس کی بیگانگی کے خاتمے کے لیے مددگار ثابت ہوں۔ فن کار اور لوگ (عوام) ایک دوسرے کو پا
لینے کے بغیر ایک دوسرے کو ڈھونڈتے رہتے ہیں (تاہم تاریخ ہمیں فنکار اور عوام کے درمیان
مکمل اتحاد کے نمونے بھی پیش کرتی ہے۔) تاریخی فنکارانہ کائناتی تجربے (واردات) کی روشنی میں
ایک دوسرے کو ڈھونڈنے کی یہ صورتِ حال ایک خوفناک، اذیت ناک ANAMOLY
محسوس ہوتی ہے۔ اور اس پر مستزاد یہ کہ اس صورتِ حال کو قطعی طور پر نارمل صورتِ حال ثابت کرنے
کی کوشش کی جاتی ہے۔

عوام تاریخی عمل کا تخلیقی خمیر ہوتے ہیں۔ اگر کائناتی نقطۂ نظر سے دیکھا جائے تو عوام ہی وہ قوت
نظر آتے ہیں جو مسلسل طور پر ہر اس چیز کا اثبات کرتی رہتی ہے جو انسانی ہے اور اس کا ذریعہ مشکل
اور پیچیدہ جدوجہد ہوتا ہے کہ جس میں فتح بھی ہوتی ہے اور شکست بھی۔ عروج ہوتا ہے اور زوال
بھی ——

جب ہم اس فن کا ذکر کرتے ہیں جو کائناتی طور پر انسانیت کا اثبات کرتا ہے (یعنی
ایسی صلاحیتیں رکھنے والا فن جو وقت، طبقے، قوموں، قومیتوں کی سرحدیں پار کر کے تمام انسانوں
سے مکالمہ کر سکے) تو ہماری مراد مجموعی یا انفرادی طور پر مجرد انسان نہیں ہوتی بلکہ انسان بطور ایک
سماجی وجود کے ہوتی ہے۔ شروع ہی سے انسان ایک دوسرے کے ساتھ انسلاک سے اپنا
اثبات کرتا ہے۔ اور اپنے معاشرتی وجود کو کبھی نہیں گم کرتا۔ حتیٰ کہ تنہائی میں بھی اس کا معاشرتی
وجود قائم رہتا ہے۔ فن، انسان کی ذات کا اظہار، اثبات اور تجسیم ہے۔ ایسا فن محض ہیئت کے
تجربوں، خوبصورتیوں کا اسیر ہو کر مطمئن نہیں ہو جاتا (اگرچہ ان تجربوں کی حیثیت اپنی جگہ مسلّم ہے)

یعنی جب لوگ اپنا اظہار کرنا چاہتے ہیں اور اپنی آواز کے ذریعے سے کامل انسان کو بیان کرتے ہیں تو پھر محض ہیئت کے تجربے یا محض خوبصورتی کے کوئی انسانی معنی نہیں بنتے۔ دائمی اور کائناتی فن کے لئے غالباً یہ ضروری ہوتا ہے کہ "اس کے مواد، موضوع اور ہیئت میں جدلیاتی توازن ہو۔" خام کرافٹ اور جمالیاتی طور پر مفلس فن پارہ نظریاتی طور پر کتنا ہی مضبوط کیوں نہ ہو نظریے ہی کی گردن میں بھاری پتھر بن جاتا ہے۔ اور وہ فن پارہ جو محض ہیئت کے حوالے سے زندہ رہنے کی کوشش کرتا ہے ہمیشہ آکسیجن ٹینٹ رہتا ہے۔

"قومی تشخص اور ثقافت کا مسئلہ"
اور حکمت بے عملی[1]

پچھلے برس (۱۹۸۲ء میں) قائدِ اعظمؒ کی سالگرہ کے سلسلے میں ادارہ ثقافتِ پاکستان نے قومی تشخص اور ثقافت کے موضوع پر ایک سیمینار منعقد کیا تھا جس میں ایک بار پھر بہت پُر مغز مقالے پڑھے گئے۔ عالمانہ خطبات دیئے گئے اور حاضرین نے بھی سیمینار میں پڑھے گئے مضامین پر، تشخص اور ثقافت کے حوالے سے اظہارِ خیال کیا تھا۔ اور اس سلسلے میں قومی صورتِ حال پر بساط بھر تبصرہ بھی کیا تھا۔ اور اب یہ سب کچھ کتابی صورت میں ہمارے سامنے ہے۔

ڈاکٹر خالد سعید بٹ اور ان کے ساتھی مبارکباد کے مستحق ہیں کہ محدود در بلکہ بہت ہی محدود مالی وسائل راس کے بارے میں حال ہی میں ٹیلی ویژن ایران کے وزیر کی زبانی پتہ چلا کہ کلچر، سپورٹس اور سیاست کی اہمیت اربابِ بست وکشاد کے نزدیک اتنی بھی نہیں جتنی کلچر کے بارے گھرانوں کی دیواروں پر ٹنگے ہوئے دستر خوانوں، چنگیروں کی) ، افسر شاہی کے معمولات اور مختلف رنگوں کے فیتوں کے باوجود کتابیں چھاپنے سے باز نہیں آتے۔ روشن آرا بیگم اور شاکر علی پر کتابوں سے لے کر "اقبال کا نظریہ ثقافت" تک کتابوں کا ایک ٹھیک ٹھاک سلسلہ گواہ ہے۔

کسی بھی مسئلے کو، خاص طور پر قومی مسئلے واٹر ٹائیٹ کمپارٹ منٹ میں رکھ کر اس کے بارے میں صحیح جائزہ لینا یا آرا کا اظہار کرنا بڑی ہمت اور جرأت کا کام ہے۔ لیکن تجربے میں آیا ہے کہ زندگی

---

[1] ادارہ ثقافتِ پاکستان کے زیرِ اہتمام منعقدہ "قومی تشخص اور ثقافت" (مجموعہ مضامین) کی تقریب رونمائی کے موقع پر ۱۳ اگست ۸۳ ۱۹ء کو پڑھا گیا۔

کے تمام شعبے ایک دوسرے کے ساتھ ایک آنول کے ذریعے سے منسلک ہوتے ہیں اور ایک دوسرے پر یقیناً اثر انداز ہوتے ہیں لیکن ہم اپنے مسائل کو ان کے سیاق و سباق اور ان پر اثر انداز ہونے والی دوسری قوتوں سے علیحدہ کر کے دیکھنے جانچنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ غالباً یہی وجہ ہے کہ ہم اپنے مسائل اور ان کے حل کی تلاش کے بارے میں ہمیشہ انتشار اور کنفیوژن کا شکار رہتے ہیں۔ اکثر معروضی مطالعہ کا فقدان ہے۔ جذبے شدید اور رویّے انتہا پسند۔ ظاہر ہے کہ ایسی صورت میں کنفیوژن ذہن پر مزید دھند پھیلا دیتا ہے۔ کلچر کی تعریف ہی کے بارے اتنا انتشار موجود ہے کہ لغوی معنوں سے لے کر ذاتی توجیہہ تک تہذیب، تمدن ثقافت سب آپس میں گڈمڈ نظر آتے ہیں اگرچہ کلچر کا لفظ بہت جامع ہے اور تہذیب، تمدّن یا ثقافت کی قسم کا کوئی بھی لفظ کلچر کے مکمل معانی اور مافی الضمیر کو بیان نہیں کر سکتا تو لفظ کلچر ہی استعمال کر لیجیے۔ مجھے یقین ہے کہ اردو زبان بے چاری قطعی برا نہ مانے گی۔ اگر آپ فیصلہ کر لیں تو شاید CIVILIZATION کے بارے میں بھی آسانی پیدا ہو جائے۔ اختلافات انتشار پیدا نہیں کرتے بلکہ سوچ اور عمل کے عملی مراحل کو صیقل کرتے ہیں۔ البتہ تضادات انتشار کا باعث بنتے ہیں اور اختلافات اور تضادات میں بڑا فرق ہوتا ہے۔

”قومی تشخص اور ثقافت“ کے مضامین پڑھ کر مجھے احساس ہوا کہ ایسی باتیں یہ دانشور کلچر کے بارے میں کافی عرصہ سے کہہ رہے ہیں۔ اکثر بیشتر مضامین میں سطحی جذباتیت ہے اور سوچ کے سائنسی اور منطقی انداز کا فقدان نظر آتا ہے۔ گزشتہ چھتیس برس میں کئی انقلاب دنیا میں آئے؛ اور کئی ملک آزاد ہوئے، کئی ملک مطیع ہوئے۔ کئی ملکوں نے اپنے نظام تبدیل کیے۔ کئی ملک نئے نوآبادیاتی نظام کا شکار ہوئے۔ ہمارے اپنے ملک میں کئی تبدیلیاں آئیں۔ جھٹکے لگے، جھٹکے ہوئے لیکن کلچر کے سلسلہ میں سوئی اپنی جگہ سے نہیں ہلی۔ وہی سوال، وہی مسائل کہ پاکستان کا قومی تشخص اور کلچر ایک سنگین مسئلہ ہے اور اسے ہندوستان یعنی بھارتی کلچر سے کیسے تمیز کیا جائے ---؟ پاکستان کا کلچر اسلامی ہے؟ اسلامی کلچر کیا ہوتا ہے؟ اگر سعودی عرب کی تہذیب خالصتاً اسلامی

ہے تو پھر انڈونیشیا کی تہذیب کو کیا کہیں گے، پاکستان کی تاریخ اس جغرافیائی خطے سے شروع
ہوتی ہے جسے پاکستان کہتے ہیں یا کسی باہر کے علاقے سے ؛ علاقائی کلچر بھی کوئی شے ہے ، اگر ہے
تو اس کی کیا اہمیت ہے ، کلچر اور سٹیٹ کے مابین کیا حد بندی ہے ؛ وغیرہم - میں ایسے ہی سوالات
اور مسائل کو مختلف ذرائع ابلاغ سے سن پڑھ کر اکتا گیا ہوں ۔ ہر مذاکرے کے بعد احساس ہوتا
ہے کہ اب ، بات بن گئی اور باقاعدہ عمل کی درآمدی کے لیے بنیاد مہیا ہو گئی ۔ لیکن قرار دادیں ،
کارروائیاں ، سفارشات مرتب کر کے ارباب بست و کشاد کے حوالے کر دی جاتی ہیں جو حفاظت
سے سنبھال لی جاتی ہیں ——— چلیے ، فائلیں ہی سہی - کچھ تو محفوظ ہے ۔ تشخص اور کلچر نہ سہی -
لیکن الجھن اس وقت ہوتی ہے جب دو ایک برس کے بعد پھر اسی جنجال میں پھنسا دیا جاتا ہے ۔

میرا مشاہدہ ہے کہ اکثر اوقات جب بھی میری قوم میں بوجہ بے چینی پھیلنے لگتی ہے ،
لوگوں کی زندگی کے مسائل سطح پر آ کر انہیں تنگ کرنے لگتے ہیں اور ان کی برہنگی ردِ عمل کی صورت
اختیار کرنے لگتی ہے اور حاکموں کی کرسیاں لرزنے لگتی ہیں تو اچانک پتہ چلتا ہے کہ ہمارا
بہت کچھ خطرے میں آ گیا ہے ۔ سب سے پہلے اسلام کو خطرہ لاحق ہوتا ہے پھر نظریہ پاکستان
کو ، لہذا فوری طور پر قومی تشخص اور کلچر کی تلاش شروع ہو جاتی ہے ۔ میں اکثر سوچتا ہوں کہ کیا ہم
پاکستانی مسلمانوں کے ساتھ ہاتھ تو نہیں ہو رہا کہ جب بھی حاکم طبقوں کو اپنے نیچے سے زمین کھسکتی
محسوس ہوتی ہے تو ہمیں نظریہ پاکستان اور قومی تشخص اور قومی کلچر کی چچوڑی ڈال دی جاتی ہے ۔
ورنہ نظریہ پاکستان عملی زندگی سے خارج کر کے طاق میں سجا دیا جاتا ہے اور قومی تشخص اور قومی
کلچر کوئی مسئلہ ہی نہیں رہتا ۔ سوچنے کی بات ہے کہ کیا یہ کسی گہری مغربی سازش کا نتیجہ تو نہیں ، کہ
پاکستانی قوم ، متحد ہو کر ، یک جہت ہو کر کہیں کوئی بڑی طاقت ہی نہ بن جائے کہ بڑی طاقتوں
کے علاقائی مفادات خطرے میں پڑ جائیں کہ یوں وہ سودے بازی کے وقت ایک متحد ، یک جہت
قوم کے وقار کو اپنی مرضی سے تھلے نہ لگا سکیں گے ، خرید نہ سکیں گے ؟ لہذا انتشار ، انتشار اپنے
مقامی گماشتوں کے توسط سے کر جاتے ہیں ، مسلسل انتشار کی صورت میں اگر کڑیاں ایک دوسرے

کے ساتھ سینہ بہ سینہ گتھے کی صورت نہ جڑی ہوں تو ایک ایک مکڑی کو توڑنا کتنا آسان ہوتا ہے۔ یوں ان ازلی اسلام دشمن قوتوں کا، مسلمان پاکستانیوں کے حوالے سے یکایک اسلام پسند اور مسلمان پر وار ہونا بھی سمجھ میں آجاتا ہے۔

عمل کے فقدان کے باعث اب قومی تشخص اور کلچر کے بارے میں ایکٹیویٹی ایک نیشنل پاس ٹائم قسم کا شغل نظر آتا ہے اور ایک لایعنی مشق۔ چاہیئے تو یوں کہ ہم ہر سال ان کارروائیوں اور سفارشات کو سیفٹی لاکرز سے نکال کر ان کی سالگرہ منالیا کریں، اور بس، جہاں تک ان پر عمل کا تعلق ہے، قومی تشخص اور کلچر موسمی HAZARD ہونے کے باعث کوئی ایسا سنجیدہ مسئلہ نظر نہیں آتا کہ کوئی قومی کلچرل پالیسی ترتیب دے لی جائے اور پھر اس پر عملدرآمد بھی کرایا جائے۔ دمیں یقین دلاتا ہوں کہ نظریہ پاکستان، قومی تشخص اور کلچر سے متعلق اگر تمام مسائل حل کر لئے جائیں تو حاکم طبقے محکموں، عرفِ عام میں عوام کی اپنے معاشی، معاشرتی یعنی سیاسی مسائل سے توجہ ہٹانے کے لئے ان کی بھڑاہٹ کو منمناہٹ میں ڈھالنے کے لئے کئی اور جعلی مسائل ایجاد کرنے کے بھی اہل ہیں۔ سو تشخصی، ثقافتی مسائل کو حل ہو ہی جانے دیجئے)۔ یہ بھی اچھا ہوا جو مملکت کے کلچرل ادارے، کونسلیں وغیرہ مرکزی/صوبائی حکومتوں کے توسط سے بیوروکریسی کے مکمل قبضے میں چلی گئی ہیں اور ان کے ساتھ دانش یا دانشوروں کا کوئی تعلق نہیں رہا۔ عوام کا تعلق تو بہت بعد کی بات ہے۔ خدا نے چاہا اور حکومت نے بھی مناسب سمجھا تو ہماری بیوروکریسی کہ جو امرت دھارا ہے باقی تمام قومی معاملات کی طرح اسے بھی اپنی FREE MASONARY کے دامن میں لے لے گی۔ اور پھر اس کے اداروں میں گھڑے ہوئے اعداد و شمار اور بیانات سے ہمیں پتہ چلتا رہے گا کہ سب اچھا ہے۔

کاردار رپورٹ، فیض رپورٹ (فیض احمد فیض + بانو قدسیہ + صلاح الدین محمد، ——— مغربی پاکستان سے لفظ مغربی مٹنے سے پہلے کی بات ہے)، ٹی وی پر فیض صاحب، پروفیسر کرار حسین، ڈاکٹر نبی احمد بلوچ کی گفتگو، قومی تشخص اور ثقافت کے بارے میں فیض احمد فیض،

سبطِ حسن، محمد صفدر میر، رضیہ محمد حسن عسکری، سلیم احمد، ڈاکٹر محمد اجمل، ڈاکٹر وزیر آغا، ڈاکٹر جمیل جالبی، انتظار حسین اور کئی دوسرے مختلف النوع مکاتیبِ فکر کے داعیان کے رشحاتِ قلم بھر دہ لاتعداد سیمینار جو نیشنل کونسل آف آرٹس (سابقہ ادارہ ثقافت پاکستان) نے ملک گیر سطح پر ہر بڑے شہر میں کرائے تھے جن میں تمام سمعی و بصری فنون کا بشمول زبان و ادب کے جائزہ لیا گیا تھا۔ لاتعداد قرار دادیں پاس کی گئی تھیں اور قومی کلچرل پالیسی کے لئے سفارشات مرتب کی گئی تھیں ——— یہ سب کچھ کیا ہوا کہ پچھلے برس قائدِ اعظم کی سالگرہ پر پھر قومی تشخص اور ثقافت پر مذاکرے کی ضرورت پیش آگئی۔ ؟ اور اب تو دوستوں نے علامہ اقبال کی تحریروں سے اقبال کا نظریۂ ثقافت بھی مرتب کر لیا ہے اب کیا مسئلہ رہ گیا ہے؟ میں سمجھتا ہوں کہ ضرورت اس بات کی نہیں کہ بار بار قومی تشخص اور کلچر کو دریافت کرنے کی کوشش کی جائے (مذاکرات منعقد کرنا بھی قومی مشغلہ ہو ٹھہرا) بلکہ آئندہ اس ضمن میں مذاکرات منعقد کرائے جائیں کہ اب بہت درکشا ہو کلچر کی قومی پالیسی تشکیل کرنے اور پھر اس پر عملدر آمد کرانے کے لئے کیسے نشان مہیا کیا جائے۔ اگر اس زمانے میں صرف فیض رپورٹ پر ہی عمل کر لیا جاتا تو آج حالات مختلف ہوتے لیکن تاریخ جذباتی نہیں ہوتی۔ وہ یک لخت ملکوں کو دو لخت یا سہ لخت نہیں کیا کرتی۔ ملکوں کو صفحۂ ہستی سے مٹانے سے پہلے، بے عمل، بے اعتماد، بے انصاف، بے ایمان، قول و فعل میں تضاد رکھنے والوں اور قربانی کے بکرے ڈھونڈنے والے منافقوں کو پہلے کئی مرتبہ وارننگ سگنل دیا کرتی ہے اور اگر کوئی اس کی سرگوشیوں / اس کی پکار پر کان نہ دھرے تو اُسے روندکر نکل جایا کرتی ہے۔

میں وہ تمام مباحث وہ تمام تعریفیں تعبیریں دہرانا نہیں چاہتا جو پچھلے بیس برس میں متعدد بار ہو چکی ہیں۔ ہم بحرحال زندہ رہنے کے عادی ہو چکے ہیں۔ اس لئے بے عمل ہیں۔ ہم صرف

لہ اس زمانے میں یہ خیال تھا کہ اگر مرکز میں علیحدہ وزارتِ ثقافت قائم ہو جائے تو ثقافت

خواب دیکھتے ہیں اور ان کی تعبیر کے حصول کے لیے جدوجہد کرنے سے جی چراتے ہیں۔ ہم اپنی ناک سے پرے دیکھنا گوارا نہیں کرتے کہ ذاتی عافیت اسی میں نظر آتی ہے اور ملکی اور قومی مفادات کے تحفظ کی خاطر تو دہائیوں ہی نہیں بلکہ صدیوں کو مدِنظر رکھ کر سوچنا پڑتا ہے لیکن ہم قومی و ملکی عافیت کو ذاتی مفادات پر قربان کر دیتے ہیں۔

اب تک ہمیں پتہ چل جانا چاہیے تھا کہ ہمارا قومی تشخص کیا ہے اور کلچر کیا معنی رکھتا ہے یہ بھی پتہ چل جانا چاہیے کہ ملکوں کی تاریخ ہمیشہ ملکوں کے جغرافیے سے شروع نہیں ہوا کرتی ہے بلکہ اس کا انطباق اس علاقے کی انسانی، معاشرتی تہذیبی تاریخ سے شروع ہوا کرتا ہے۔ جب ہم قائداعظم کی قیادت میں پاکستان کی صورت آزاد ہوئے تھے تو اس وقت ہم سمجھتے تھے کہ مسلمان ایک الگ قوم کیوں ہیں (مسلمانوں کے لیے الگ وطن کیوں ضروری ہے) کیا اب ہمارے قومی تشخص کی تعریف بدل

کے تمام مسائل حل ہو جائیں گے۔ ثقافت پہ وقتی توجہ چاہتی ہے جسے وزارتِ تعلیم اپنی گوناگوں مصروفیت کے باعث ہمیشہ ثانوی حیثیت دیتی رہی ہے۔ ۱۹۷۲ء میں میں نے جناب فیض احمد فیض، جناب قدرت اللہ شہاب اور جناب جے اے رحیم کے ساتھ اپنے دوستوں کی رفاقت میں اس سلسلے میں کئی ملاقاتیں اور طویل بحثیں کیں۔ تجاویز کے نوٹس بنا کر شہاب صاحب (سیکرٹری تعلیم) کو دیئے۔ بالآخر نیشنل کونسل آف دی آرٹس (سابقہ ادارہ ثقافت پاکستان) کے زیرِ اہتمام ڈاکٹر خالد سعید بٹ کی طرف سے اگست ۱۹۷۴ء میں منعقدہ اپنی نوعیت کے پہلے اور انتہائی اعلیٰ سطحی مذاکرے میں ایک مضمون (مطبوعہ پی این سی اے پبلیکیشنز مارچ ۱۹۷۵ء) کے ذریعے سے وزارتِ ثقافت کا مطالبہ بھی کیا جو اس سیمینار کی قراردادوں میں موجود ہے۔ پروفیسر محمد سرور صاحب نے مجھ سے کہا بھی تھا کہ جب تک معاشرتی نظام میں بنیادی تبدیلی نہیں آتی یہ سب بے سود ہے۔ بالآخر وزارتِ ثقافت بن گئی اور معاملات جوں کے توں رہے۔ اور اب گیارہ برس کے بعد بھی ہم وہیں کے وہیں کھڑے ہوئے ہیں کہ معاشرتی نظام میں کوئی بنیادی تبدیلی نہیں آئی۔

گئی ہے؟ یا تعریف وہی ہے لیکن مختلف حاکموں کے حوالے سے تفسیر بدلتی رہی ہے؟ ہم نے پاکستان میں مساوات اور معاشرتی انصاف پر مبنی محمدی آئیڈیل کو حاکم طبقوں کی سیاست، جاگیرداری، سرمایہ داری اور بین الاقوامی سرمایہ داری اور سامراجی نظام کے گماشتوں کے حوالے کیوں اور کیسے کیا؟ کیا یہ طاغوتی قوتیں پاکستانی نہیں؟ مسلمان ہونے کی حیثیت سے ہم سب کو بھی نہیں؟ کیا آج پاکستانی، پاکستانی کے شر سے محفوظ ہیں؟ کیا چوری، سفارش، غنڈہ گردی، ڈاکہ، اغوا، زنا بالجبر، رشوت، چور بازاری، سمگلنگ، کاہلی اور کام چوری کا مملکت خداداد، اسلامی جمہوریہ پاکستان سے (جیسے جمہوریہ رہنے کا کم ہی اتفاق ہوا ہے) قلع قمع ہو گیا ہے؟ یعنی دوسرے لفظوں میں کیا پاکستان میں کم از کم مسلمان بھائیوں کے شر سے محفوظ ہیں؟ ان سوالوں کے جواب ہماری چھتیس سالہ تاریخ سے واضح اور تفصیل کے ساتھ مل جائیں گے۔ اور یہ جواب ایسے نہیں ہیں کہ ہم فخر سے سر اونچا کر کے کہہ سکیں کہ ہاں یہی ہمارا قومی تشخص ہے، ہمارا قومی کلچر ہے۔

ہم اپنے لئے کنفیوژن پیدا کرنے کے بادشاہ ہیں۔ بد نگر ہے کی طرح اون کے گولے کے ساتھ کھیلنے سے کھیل کا آغاز کرتے ہیں اور پھر اسی میں خود کو الجھا کر رہ جاتے ہیں۔ حکومتوں کا کیا ہے۔ ہر آنے والی نئی حکومت کو چند برس تو خود کو مستحکم کرنے میں لگ جاتے ہیں اور باقی چند برس اپنے استحکام کو مستحکم کرنے میں گزر جاتے ہیں۔ ان کے پاس اتنا وقت ہی نہیں ہوتا کہ دانشوروں کے ساتھ مل بیٹھ کر قومی تشخص اور کلچر ایسے غیر اہم مسئلوں پر توجہ دیں۔ بلکہ حکومتی ادارے اپنے مفادات کے تحفظ کی خاطر ایسے مسائل کو غالباً جان بوجھ کر انتشار کی نذر کرنے کی کوشش کرتے رہتے ہیں تاکہ سوچنے والی نظر کہیں ان کی طرف نہ اٹھ جائے۔ چنانچہ اس کا نتیجہ انتشار میں کوئی تو ہمارے کلچر کی شناخت اسلامی حوالوں سے کراتا ہے۔ کلچر کے خدوخال ٹھونسنے کی کوشش کرتا ہے اور کچھ یہ نہیں آنے دیتا کہ ملتِ اسلامیہ میں اموی، عباسی، فاطمی، صفوی، عثمانی اور مغلئی کلچر بھی تو آخر اسلامی کلچر ہی کی قومی جہتیں ہیں۔ اگر یہ امر واقعہ ہے تو ہم پاکستانی اپنے دین کے سائے میں ملتِ اسلامیہ کے ایک رکن ہونے کے باوجود اپنے مخصوص قومی

کلچر کی شناخت کر سکتے۔ بعض دوست طبقاتی کلچر کی بات کرتے ہیں، کہ امیر غریب، مزدور کسان جاگیردار، سرمایہ دار اور افسر کلاس الگ الگ کلچر کے حامی ہیں اور پھر فوجی کلچر الگ، سویلین الگ، اس پر مستزاد سندھی، بلوچی، پٹھان اور پنجابی کلچر الگ الگ۔ پھر دیہاتی کلچر اور شہری کلچر ـــــ وغیرہ۔ اس نوع کے کنفیوژن بعض اوقات مجھے یہ سوچنے پر مجبور کر دیتے ہیں کہ کیوں نہ میں اپنی چونہ منڈی کی خود مختاری کا اعلان کر دوں کہ چونا منڈی کا کلچر گلبرگ اور شادمان کالونی وغیرہ کے کلچر سے لگا نہیں کھاتا۔ خاص طور پر لسانی حوالے سے کہ ہم لوگ "ڑے" کو "ڑے" بولتے ہیں۔ ہمارا محاورہ بھی الگ ہے اور ہم حلوہ پوری، نہاری کا ناشتہ کرتے ہیں۔ کڑاہی گوشت اور چرغہ انڈسٹری کے پھلنے پھولنے کے باوجود ہمارے پاس خلیفہ مرحوم کے کباب اب بھی ہیں جن میں گوشت کم اور پیاز زیادہ ہوتا ہے۔ ہمارے پاس ثقافتی ورثہ میں فقیر خانے کے نوادرات ہیں۔ راجہ دھیان سنگھ کی حویلی ہے۔ اگرچہ قلعہ، شاہی مسجد، حضوری باغ اور مزار اقبال" فصیل شہر سے باہر ہیں تو کیا ہوا۔ یہ بیرون شہر والوں کے ساتھ ہمارا قومی ورثہ تو ہے۔ اور یہ سارا احساس میرے ذہن میں اس لئے پیدا ہوتا ہے کہ شہر کے بجٹ میں میری صرف اشک شوئی کرنے کی کوشش کی جاتی ہے اور واپڈا والے، واسا، ایل ڈی اے، میونسپل کارپوریشن، اور ڈیفنس (سول) والے میرے پسماندہ علاقے کو نظر انداز کر دیتے ہیں۔ ترقی پذیر علاقے کے بجائے ترقی یافتہ (گلبرگ، شادمان کالونی وغیرہ) کی طرف زیادہ توجہ دیتے ہیں۔ اور مجھ میں احساس محرومی پیدا کر کے مجھ سے سوتیلے پن کا ثبوت دیتے ہیں۔

دراصل علاقائی منافرت پھیلانے والی باتیں بھی اس صورت میں در آتی ہیں جب معاشی معاشرتی انصاف کا فقدان ہو۔ جمیل جالبی کہتے ہیں کہ قومی یکجہتی اس وقت تک مسلم نہیں ہو سکتی جب تک تمام صوبوں کے ساتھ معاشی انصاف نہ ہو۔ مجھے ان سے اتفاق ہے۔ جس کسی صوبے میں احساس محرومی ہوگا۔ وہیں علیحدگی کی تحریک کا امکان پیدا ہو جاتا ہے کہ وہاں کی ابھرتی ہوئی بورژوازی اپنی اجارہ داری اور حاکمیت کو مستحکم کرنے کے لئے، اپنا تسلط جمانے کے لئے،

معصوم اور غریب عوام کو قومیت کے نام پر اکساتی ہے اور ان کے جذبات کو نفرت کے قالب میں ڈھال کر اپنے ذاتی مفادات کے حق میں استعمال کرتی ہے۔ نتیجتاً ان محب وطن غریب مسلمانوں پر غداری اور کفر کا فتویٰ صادر کر دیا جاتا ہے۔ پھر کیا ہوتا ہے، اس سلسلے میں کسی تفصیل یا تجزیے میں جانے کی اب ضرورت نہیں۔ مشرقی پاکستان کے المیے سے عملی طور پر دوچار ہونے کے بعد ہزاروں صفحات کالے کئے جا چکے ہیں۔ تمام صوبوں کی مساوی معاشی، معاشرتی ترقی ایک جہتی کی جانب ایک بہت بڑا اور VITAL قدم ہے۔ اگرچہ قومی یک جہتی کی یہ ٹھوس بنیاد ہو تو علاقائی کلچر اور زبان و ادب کی نشوونما، ترویج و ترقی سے دین کو خطرہ لاحق ہو سکتا ہے نہ قوم کو، کہ سب مسلمان ہیں، سب پاکستانی ہیں۔ اگر تمام صوبوں کے لوگوں کو ایک دوسرے کے ساتھ کھلے اور مساوی سطح پر اختلاط کے مواقع میسر آ جائیں (اور ایسی ہائی وے ایک اچھا منصوبہ تھا) کسی کو احساسِ برتری ہو نہ احساسِ کمتری تو لنگوا فرانکا اردو کے ذریعے سے (جو ابھی تک بلند بانگ دعووں کے باوجود قومی زبان یعنی پاکستانی زبان نہیں بن پائی کہ یہ بھی تو علاقائی زبانوں کے ساتھ کھلے اختلاط کے باعث ہی اردو سے پاکستانی میں ڈھلے گی) رفتہ رفتہ قومی کلچر بھی تشکیل پائے گا۔ اس سلسلے میں عملی اقدام کرنے کی ضرورت ہے پریشانی کی نہیں۔ خود اعتمادی کی ضرورت ہے OPSESSIONS کی نہیں۔ ہم شلوار پہن کر فخر سے پاکستانی بن جاتے ہیں۔ غیر مسلم کیوں نہیں ہو جاتے کہ ڈاکٹر دانی کی تحقیق کے مطابق ہمارا یہ قومی پہناوا کشن خاندان کے ساتھ برصغیر میں آیا۔ پگڑی، طرے دار پگڑی، جو ہمارے ہاں عزت اور تکریم کا نشان ہے دراصل ناگ دیوتا کا سمبل ہے جو سب سے پہلے ناگ دیوتا کے پجاریوں نے اپنایا۔ ہماری پانچ ہزار سالہ انسانی علاقائی تہذیب و تاریخ ہمارا ورثہ ہے۔ محمد بن قاسم کی آمد سے ہماری مذہبی بنیاد قائم ہوتی ہے، اور انہی بنیادوں پر قائم پھلتے پھولتے علاقائی زبان و ادب اور رنگا رنگ علاقائی ثقافتوں کی قوسِ قزح۔

معافی چاہتا ہوں میں بھی باتوں باتوں میں وہی کام کرنے لگ گیا ہوں جو سب، پھیلے پنیتس؟

چھتیس برس سے کرتے آئے ہیں۔ مجھے اب یہ نہیں سوچنا چاہیئے کہ اگر حضرت امیر خسروؒ کے کلچر رویئے کو اس زمانے کے کٹھ ملاؤں سے بچا کر، کلچر پالیسی میں متشکل کر کے نافذ کیا جاتا تو ہندی مسلمانوں کی تاریخ مختلف ہوتی، میں حضرت میاں میرؒ کے مرید داراشکوہ کے آئیڈیلز کا ذکر بھی نہیں کروں گا۔ ہندوستان میں مسلمانوں کی سلطنت کے زوال کے اسباب کا بھی ذکر نہیں کروں گا اور دو سو برس انگریز کی غلامی کا بھی ذکر نہیں کروں گا کہ اس کے اثرات کس طرح ہندی مسلم کلچر کی پسماندگی پر منتج ہوئے۔ میں مشرقی پاکستان کے بنگلہ دیش میں انتقال کی وجوہ بھی بیان نہیں کروں گا۔ کہ یہ سب تاریخ کا حصہ ہیں۔ اور تاریخ شاید دوسروں کو سبق سکھانے کے لئے ہوتی ہے ہم خود اس سے سبق سیکھنے سے گریز کرتے ہیں۔ لیکن اب اگر ہمیں اپنے جغرافیے کو مزید تاریخ میں منتقل ہونے سے بچانا ہے تو تاریخ سے ہمیں سبق سیکھنا پڑے گا۔

میرے لئے تو فیض رپورٹ ہی کافی ہے، اسے آپ بے شک اَپ ٹو ڈیٹ کر لیجئے۔ اگر آپ کی اس سے تشفی نہیں ہوتی تو وہ تمام رپورٹیں جو اب تک مرتب ہو چکی ہیں وہ تمام سفارشات جو اَب تک پیش کی جا چکی ہیں، جو کافی سے زیادہ ہیں اور جن میں پاکستانی زندگی کا کوئی پہلو نظر انداز نہیں کیا گیا، ظاہری نہ باطنی، مادی نہ روحانی، معاشی نہ معاشرتی، جغرافیائی نہ تاریخی۔ جن میں روایت اور ورثے سمیت تمام اجزاء کا تفصیلی جائزہ لیا گیا ہے کہ کون سے اجزاء آثارِ قدیمہ اور عجائب گھروں تک محدود ہونے چاہئیں اور کن اجزا کو نامیاتی طور پر زندگی کے ساتھ مربوط ہونا چاہیئے۔ اور تعلیم اور معاشیات کے حوالے سے ملک کے ہر فرد کا فنونِ لطیفہ سے حظ اٹھانے اور ثقافت کی ترویج میں بھرپور حصہ لینے کا حق کیسے ادا کیا جائے۔ ان تمام رپورٹوں، سفارشات کی خوب خوب چھان پھٹک کیجئے۔ ایک ایک نقطے پر خوب بحث کیجئے، فروعی اختلافات کو پس پشت ڈال دیجئے، مزید باریکیاں TRIAL AND ERROR کے حوالے سے طے ہوتی رہیں گی۔ اب آپ دانشوروں نے ان تجربات اور تحقیقات کی روشنی میں ایک واضح کلچرل پالیسی بنائیے اور پھر انتظامی اداروں سے عملدرآمد بھی کرائیے۔ ورنہ موجودہ نسل کی طرح آئندہ

نسلوں کو ہاتھ بھی آپ دانشوروں کے گریبان پر ہوگا)۔ پھر ہر سال چھوڑ ہر ماہ مذاکرے منعقد کیا کیجئے لیکن یہ جائزہ لینے کے لئے کہ پالیسی کے حوالے سے کیا اور کتنا حاصل کیا ہے۔ رفتار کیا ہے اور سقم کہاں ہیں۔ اگر خدا نے اپنے رسولؐ کے توسط سے عالم کی روشنائی کو شہید کے خون سے زیادہ مقدس قرار دیا ہے تو عالم کی غیر ذمہ داری کی صورت میں اس کی پکڑ بھی اتنی ہی شدید ہوگی۔

جس طرح ہم اپنی جغرافیائی سرحدوں کا دفاع لازم ہے اسی طرح کلچرل حملے (ثقافتی یلغار) کی بیرون سے یلغار کی مدافعت بھی ہم پر لازم ہے۔ ہمیں اس دفاع کے لئے کلچرل طور پر ملٹری ڈیفنس سے زیادہ مضبوط ہونا پڑے گا۔ اغیار اور دشمن ثقافتی حملے چاہے پی ایل چار سو اسی کے تحت کریں یا ریڈیو، ٹیلیویژن یا قلم کے ذریعے۔ ہم جغرافیائی سرحدوں کے دفاع کے لئے جتنی رقم مختص کرتے ہیں اگر اس کا پانچ فیصد بھی اس محاذ کے لئے مختص کردیں تو اندرونی بیرونی طاقتوں کی طرف سے آئے دن نظریہ پاکستان اور قومی تشخص کو خطرہ لاحق نہ ہو ——— ہمیں یہ یاد رکھنا چاہیئے کہ جو قوم کلچرل حوالوں سے مفتوح ہو جاتی ہے تو ہر قسم کی ڈیفنس پلاننگ کے باوجود جغرافیائی نظریاتی سرحدوں کا دفاع بھی قریباً ناممکن ہو جاتا ہے۔

ہترین ادب :